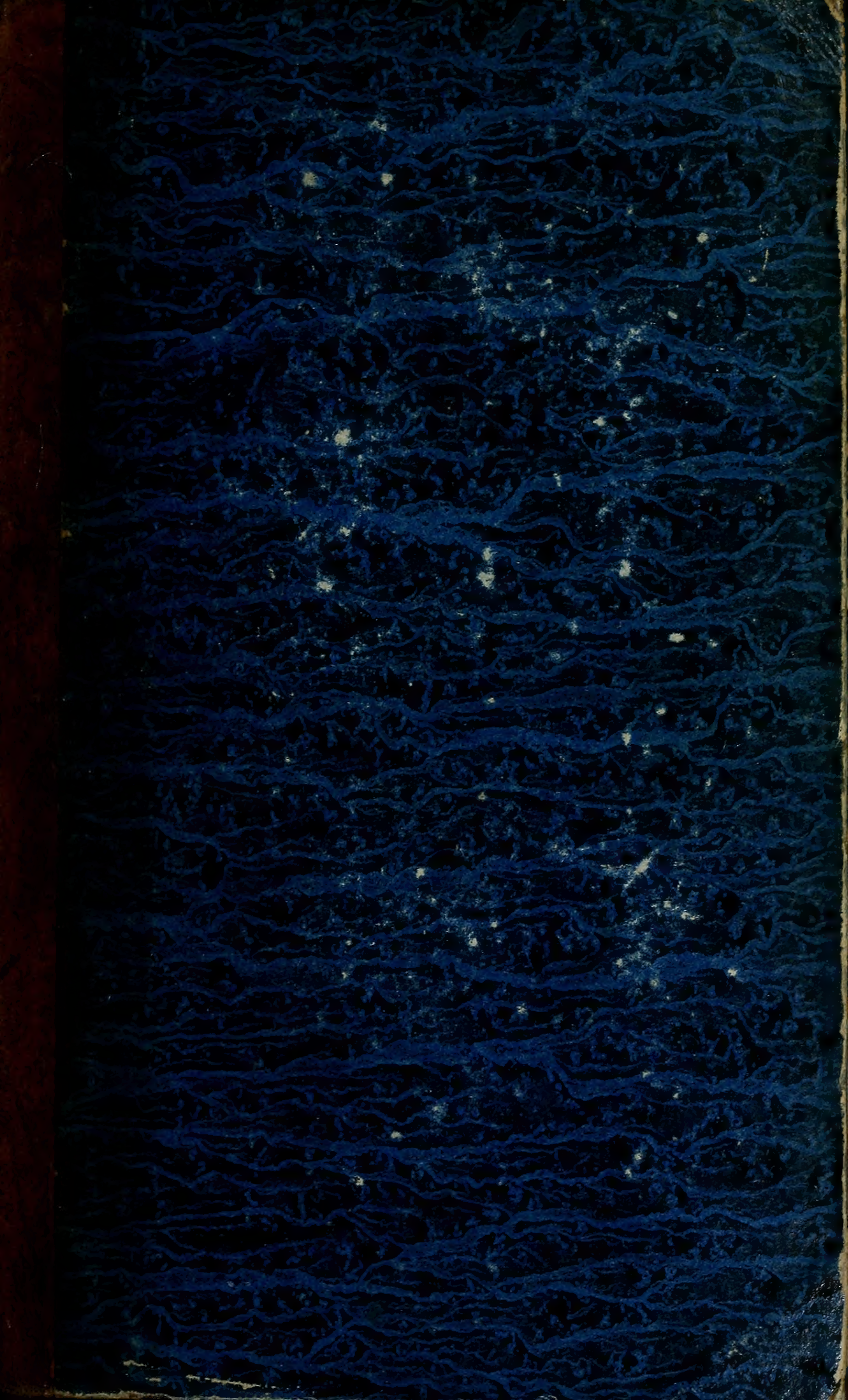
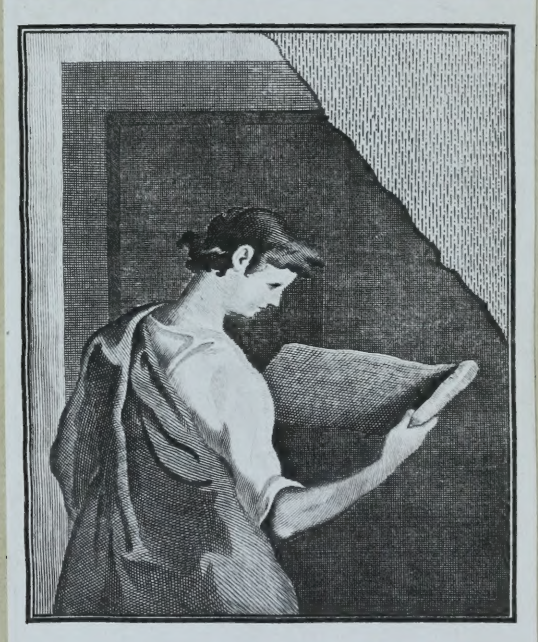




DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

DICTIONNAIRE
DES ARTS
DE PEINTURE,
SCULPTURE ET GRAVURE.

Par M. WATELET, de l'Académie Françoise, Honoraire de l'Académie royale de Peinture & Sculpture ; & M. LÉVESQUE, de l'Académie des Inscriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg.

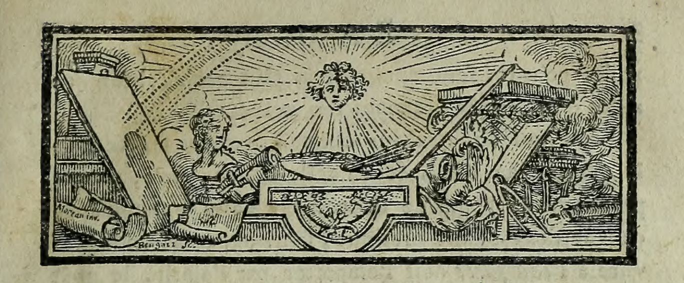
TOME SECOND.



A PARIS,

Chez L. F. PRAULT, Imprimeur, Quai des Augustins.

1792.



NOUVEAU DICTIONNAIRE DE PEINTURE.

E

EAU-FORTE, (ſubſt. fém.) terme de gravure. Le mot *eau-forte* ſe prend en deux ſens différens : il ſignifie, dans le premier ſens, une liqueur acide qui ronge l'airain. Il y en a de deux ſortes ; l'*eau-forte* de départ, & l'*eau-forte* à couler : l'artiſte en fait uſage pour rendre profondes & ſolides les tailles qu'il a tracées ſur un vernis dont il a commencé par couvrir ſon cuivre. Cette opération appartient à la pratique.

L'*eau-forte*, dans un autre ſens, ſe prend pour l'eſtampe qui eſt le produit du travail que l'artiſte a tracé ſur le vernis, & qu'il a fait creuſer par l'*eau-forte*. C'eſt dans ce ſens que l'on dit : « les *eaux-* » *fortes* de Labelle ſont pleines d'eſprit. Les *eaux-fortes*

» des peintres ſont quelquefois plus recherchées que » les plus belles eſtampes des graveurs ».

Ceux qui ont quelque connoiſſance des procédés de la gravure au burin & de celle à l'*eau-forte*, ou qui prendront la peine de ſe procurer cette connoiſſance dans le dictionnaire pratique, ſentiront combien la gravure à l'*eau-forte* doit l'emporter par l'eſprit, le goût & la liberté. Le burin eſt un outil réſiſtant, qui eſt pouſſé par la force du poignet, au lieu d'être conduit par l'agilité des doigts, & qui ne procède que par des lignes droites ou circulaires. La pointe dont on ſe ſert pour graver à l'*eau-forte* ſe tient avec les doigts comme une plume ou un crayon & ſe prête à tous les mouvemens que les doigts veulent lui imprimer. Tantôt on la conduit avec fermeté, tantôt on la fait badiner ſur le vernis; elle ſe prête à tous les travaux capricieux qu'on lui preſcrit de tracer. Comparée au crayon, elle a le déſavantage de la réſiſtance que lui oppoſe le cuivre qu'elle doit entamer plus ou moins légèrement; mais elle a l'avantage de produire au beſoin des travaux bien plus ſubtils. Si les tailles qu'elle trace ont par elles-mêmes plus de maigreur & de ſechereſſe que les hachures faites au crayon, c'eſt un inconvénient que l'intelligence & le goût de l'artiſte font aiſément diſparoître, & dont il tire même des agrémens particuliers à ſon art.

Les *eaux-fortes*, priſes dans l'acception où elles ſignifient des eſtampes produites par des travaux deſſinés à la pointe & creuſés par l'*eau-forte*, ſont de deux eſpèces. Les unes ſont deſtinées par l'artiſte à demeurer telles qu'elles ſont; les *eaux-fortes* des peintres ſont en général de cette claſſe. Les autres ſont ſeulement

les ébauches d'eſtampes qui doivent être enſuite terminées au burin; telles ſont, en général, les *eaux-fortes* des graveurs.

On ſent que, par leur différente deſtination, elles exigent des travaux d'eſpèce différente. Le peintre ne ſe propoſant pas de revenir ſur ſon ouvrage, doit y établir tous les travaux néceſſaires pour produire l'effet qu'il a dans la penſée. Le graveur qui travaillera de nouveau ſon cuivre, n'y établit que les premiers travaux, & les laiſſe bien loin de l'effet que produira ſa planche terminée. L'*eau-forte* du peintre peut donc avoir un effet très-piquant; celle du graveur n'a d'ordinaire qu'un effet grisâtre, fade & blafard. Le peintre, n'ayant pas deſſein de repaſſer ſur les opérations de ſa pointe avec un inſtrument plus inflexible, ſe permet tous les travaux que ſon goût lui inſpire, il fait jouer à ſon gré ſur le vernis une pointe libertine, il épargne, il mêlange, il prodigue les travaux : il en établit qu'il prévoit bien qui ſeront confondus & crévés par l'*eau-forte*, & ſe promet d'avance, de ces accidens, des effets piquans & pittoreſques. Cette heureuſe audace eſt interdite au graveur : en opérant avec la pointe, il eſt occupé des opérations qu'il doit faire dans la ſuite avec le burin; il ne permet guère à ſa pointe de tracer un chemin que ſon burin ne pourra ſuivre; on ſent qu'il n'uſe de ſa liberté actuelle qu'avec le ſentiment de ſon eſclavage futur. L'*eau-forte* du peintre ſera donc libre, ragoûtante, ſpirituelle; l'*eau-forte* du graveur ſera froide, ſervile & peinée.

Ce que nous venons de dire ne doit pas être pris trop généralement. Il y a des *eaux-fortes* de peintres qui ont peu de mérite, même dans la partie du deſſin,

parce que ces peintres, peu accoutumés à manier la pointe, & gênés par la résistance du cuivre, n'ont pu établir leur trait avec la même sûreté qu'ils l'auroient fait au crayon ou au pinceau. Il y a des *eaux-fortes* de graveurs qui offrent des travaux libres & pittoresques, parce qu'ils ont fort avancé, & quelquefois même achevé à la pointe les parties dont elle s'acquitte mieux que le burin. Corneille Wischer a quelquefois montré, dans la même estampe, ce que la pointe peut produire de plus brut, avec ce que le burin peut produire de plus brillant.

Il y a des estampes très-avancées & même presqu'entièrement terminées à l'*eau-forte* qui sont très-estimées, parce qu'elles rendent bien à plusieurs égards les tableaux du maître d'après lequel elles sont faites, & qui n'ont cependant aucun mérite remarquable par rapport au travail de la pointe. Le trait & l'effet s'y trouvent, mais la manœuvre n'en a rien d'aimable ni de piquant. Telles sont les gravures de Michel Dorigny d'après le Vouet son beaupère : je placerois encore dans cette classe, mais dans un rang supérieur, les estampes de Pesne, d'après le Poussin.

On établit mal avec des paroles le mérite des ouvrages des arts. Le lecteur qui voudra sentir le mérite des *eaux-fortes*, doit considérer avec une sorte d'étude celles du Bénedette, de Rembrandt, de Labelle, de Callot, de le Clerc, de Smidt, & de différens peintres. Ce ne sera qu'après s'être familiarisé avec ce genre, qu'il commencera à aimer celles de Vandick, quoique peu soignées. Il ne négligera pas non plus celles d'Annibal Carrache, ni du Guide, &c. quoique la manœuvre en soit un peu froide. Les estampes de

Gérard Audran lui offriront le mêlange le plus pitto-resque de la pointe & du burin. En vain de brillans ouvriers employeront tout le prestige, tout le charlatanisme de leur métier pour corrompre le goût du public sur le vrai mérite de la gravure : il restera toujours de vrais connoisseurs qui conserveront la palme à ce grand artiste.

Duchange ne possédoit pas au même dégré que Gérard Audran la partie pittoresque de l'*eau-forte ;* mais il avoit un très-bon goût. Cet artiste, & les graveurs de son école laissoient badiner & briller l'*eau-forte* sur les parties claires de leurs estampes & dans les lointains. On a perdu cette pratique, & l'on réserve aujourd'hui ces parties pour le travail du burin pur. On se plaît à faire triompher le métier dans les parties mêmes qui auroient tant de grace si elles étoient réservées à l'art.

Il semble, en général, que les graveurs ne se servent aujourd'hui de l'*eau-forte*, que parce qu'ils ne sont pas assez familiers avec le burin pour ébaucher leurs planches sans le secours de la pointe. Les grands maîtres en gravure se servoient de la pointe, parce qu'ils sentoient tout ce que le mêlange de ses travaux avec ceux du burin pouvoit ajouter de pittoresque à leurs ouvrages. Ce n'est pas la peine d'établir des travaux à la pointe, pour que le burin les efface entièrement. On a vu des graveurs plus sensibles à la variété des ressources de l'art qu'aux allèchemens du métier, donner à leurs travaux au burin le désordre pittoresque & la brutalité des travaux à *l'eau-forte.* On en trouvera de beaux exemples dans les estampes de Bolswert. Il gravoit les tableaux de Rubens sous

les yeux de ce grand maître, & Rubens n'eût pas applaudi le graveur qui auroit facrifié une partie des reffources de l'art à la vanité de montrer par-tout des tailles bien brillantes, bien froides & bien léchées, & qui auroit voulu rendre fes tableaux avec les mêmes manœuvres qu'il faudroit employer pour rendre des ouvrages d'airain ou d'orfévrerie.

L'*eau-forte*, c'eft-à-dire, la pointe doit travailler beaucoup dans le feuillé des arbres, les terraffes, les draperies groffières, les chaumières & toutes les fabriques ruftiques : elle doit dominer dans les lointains, parce que l'interpofition de l'air leur donne un vague, une forte d'indécifion & de moleffe qui feroit moins bien exprimé par les travaux plus fermes du burin : elle ébauchera avec fuccès les chairs. Le burin s'acquittera mieux du travail des eaux, du marbre, de l'airain, des vafes précieux, des étoffes brillantes. Quelquefois l'*eau-forte* fera heureufement le deffous du travail, & elle fera recouverte d'une ou de deux tailles au burin qui formeront une forte de glacis, & accorderont cette ébauche d'*eau-forte* avec les travaux voifins où le burin fera dominant. Enfin il ne faut pas oublier que la gravure n'eft pas feulement un métier, mais un art, & qu'elle doit confulter le goût. (*Article de M.* LEVESQUE).

É B

ÉBAUCHE, (fuft. fém.) ce terme n'eft pas fynonyme d'efquiffe. L'efquiffe eft la première penfée du tableau, exprimée d'une manière plus ou moins terminée, & jettée fur un papier ou fur une toile féparée. Les figures, les acceffoires, le fite, l'effet y font in-

diqués ; mais rien n'y est rendu, rien n'y est arrêté. C'est pour le peintre ce que feroit le plan d'un ouvrage pour un écrivain. L'*ébauche* est le premier travail du tableau même : elle doit être couverte dans la suite par d'autres travaux ; mais cependant elle doit subsister, & même, si elle est savamment faite, les couleurs en doivent servir & concourir à l'effet de celles qui les couvriront, sur-tout dans les ombres qui doivent toujours être légères de couleur. Par conséquent dès l'*ébauche*, les formes doivent être arrêtées, sans quoi elle ne serviroit pas, puisqu'il faudroit l'effacer par les couches supérieures ; elle seroit même nuisible, car les couleurs du dessous percent avec le tems. Il est donc utile de prévoir, en établissant les teintes de l'*ébauche*, celles qu'on mettra par dessus.

Tous les peintres ne suivent pas la même méthode dans leurs *ébauche*. Il y en a de qui l'*ébauche* offre déjà, mais d'une teinte plus foible, l'effet qu'ils se proposent de produire dans le fini. D'autres ne font qu'un léger lavis de couleur, & leur tableau *ébauché* ne présente qu'une grisaille. Rubens pensoit, en *ébauchant*, à tirer parti, non-seulement de son *ébauche*, mais même des tons de l'impression de la toile.

Suivant Lairesse, la meilleure méthode, quand il doit y avoir du paysage dans le tableau, est de commencer l'*ébauche* par le fond, parce que c'est d'après la clarté ou l'obscurité du ciel qu'il faut disposer toutes les autres parties & régler toutes les teintes des objets.

Mais si ce sont des figures ou d'autres grands objets qui forment la principale partie du tableau, il croit qu'alors il faut commencer par l'endroit où doit être employée la plus grande force. Il recommande, pour

ne pas faire un travail inutile, d'obſerver dès l'*ébauche* la perſpective aerienne, & de diſpoſer les couleurs & les teintes de maniere qu'en regardant le tableau à un certain éloignement, il y ait déjà un parfait accord dans l'enſemble. Il juge avec raiſon que cette méthode procurera beaucoup de facilité pour la ſuite du travail.

Il blâme ſur-tout les peintres qui ne ſuivent que le caprice dans le choix de la partie du tableau par laquelle ils commencent leur *ébauche ;* qui, ſi leur imagination eſt flattée de la repréſentation d'un vaſe d'or, commenceront par ce vaſe, pour paſſer enſuite, ſans un deſſein bien déterminé & bien réfléchi, à une draperie bleue, puis à une draperie rouge, &c. Il trouve le même inconvénient à peindre d'abord & à terminer entièrement le nud, pour paſſer enſuite aux draperies & à tous les acceſſoires. Les ouvrages, commencés par cette méthode vicieuſe, n'offrent, ſuivant lui, qu'une incohérence qui embarraſſe plus l'artiſte que s'il n'avoit ſous ſes yeux qu'une toile imprimée. Mais quand la diſpoſition, le coloris, l'entente générale ont été bien obſervés dans la première couche de couleurs qui forme l'*ébauche*, quand tout y a été le produit de la réflexion ſur l'ouvrage qui doit ſuivre, l'artiſte peut s'appliquer avec goût à la meilleure manière de finir ce qu'il a ſi bien indiqué.

On ſe ſert auſſi du mot *ébauche* dans la ſculpture & la gravure. On dit *ébaucher* une ſtatue, un bas-relief, une planche : mais on dit plus volontiers *eſquiſſer* un deſſin, quoique les premiers travaux par leſquels on établit les formes intérieures & le clair-obſcur répondent à ceux de l'*ébauche* en peinture, puiſqu'un

deſſin terminé eſt en effet un tableau d'une ſeule couleur, un camayeu. (*Article de M. Levesque*).

ÉC

ÉCAILLE, ÉCAILLÉ. On dit qu'un tableau *s'écaille*, lorſqu'il s'en détache de petites parties qu'on appelle *écailles*. Les peintures à freſque ſont ſujettes à *s'écailler*. Le ſtuc *s'écaille* aiſément. On dit : ce tableau *s'écaille*, eſt tout *écaillé*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCHAMPER, (v. act.) c'eſt terminer les contours des objets, les tirer du *champ*, c'eſt-à-dire, les détacher d'avec le fond. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCHO *de lumière*, (ſubſt. maſc.) On appelle ainſi métaphoriquement la répétition de la lumière, comme au ſens propre, on appelle *écho* la répétition du ſon.

On ne doit jamais répéter la lumière principale ; mais il eſt important de la rappeller dans les diverſes parties de la compoſition, à moins qu'on ne traite des ſujets de nuit. Pour ſoutenir la lumière principale, il faut introduire des *échos lumineux* qui appellent ſucceſſivement l'œil du ſpectateur, & qui, le promenant d'un bout à l'autre ſur des lignes diagonales, lui faſſent paroître le tableau plus grand que la toile.

C'eſt à l'endroit où ſe paſſe le plus fort intérêt de l'action qu'il convient ordinairement de placer la lumière principale ; les *échos* doivent être diſtribués ſur les circonſtances les plus conſidérables. Ils peuvent être portés à l'éclat le plus vif ſur les premiers ſites, pourvu que le volume n'en ſoit pas bien large, & qu'ils ne

ſoient, par rapport à la lumière dominante, que ce que ſont les touches de la maſſe. La lumière principale doit être liée avec tous les objets qui l'environnent par ces *échos*, c'eſt-à-dire, par des lumières ſecondes moins vives, & qui ne diſputent avec elle ni par l'éclat, ni par le volume. (*Article extrait du Traité de Peinture de M. DANDRÉ BARDON*).

ÉCLAT, ÉCLATANT. On dit qu'un tableau a de l'*éclat*, lorſqu'il eſt clair preſque par tout, & que, quoiqu'il y ait très-peu d'ombres pour faire valoir les clairs, il eſt cependant extrêmement brillant. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ECOLE, (ſubſt. fem.) dans les *beaux arts*, ſignifie proprement une *claſſe d'artiſtes* qui ont appris leur art d'un maître, ſoit en recevant ſes leçons, ſoit en étudiant ſes ouvrages, & qui en conſéquence ont ſuivi plus ou moins la manière de ce maître, ſoit à deſſein de l'imiter, ſoit par l'habitude qui leur a fait adopter ſes principes. Une habitude ſi ordinaire a des avantages ſans doute, mais elle a peut-être encore de plus grands inconvéniens. Ces inconvéniens, pour ne parler ici que de la peinture, ſe font principalement ſentir dans la partie de la couleur, ſi j'en crois les habiles artiſtes & les connoiſſeurs vraiment éclairés. Selon eux, cette eſpèce de convention tacite formée dans une *école*, pour rendre les effets de la lumière par tels ou tels moyens, ne produit qu'un peuple ſervile d'imitateurs, qui vont toujours en dégénérant; ce qu'on pourroit prouver aiſément par les exemples.

Une ſeconde obſervation non moins importante, que

je dois aux mêmes connoiſſeurs, c'eſt qu'il eſt très-dangereux de porter un jugement général ſur les ouvrages ſortis d'une *école*; ce jugement eſt rarement aſſez exact pour ſatisfaire celui qui le porte, à plus forte raiſon pour ſatisfaire les autres. Les ouvrages de peinture changent tous les jours, ils perdent l'accord que l'artiſte y avoit mis; enfin ils ont, comme tout ce qui exiſte, une eſpèce de vie dont le tems eſt borné, & dans laquelle il faut diſtinguer un état d'enfance, un état de perfection, du moins au degré où ils peuvent l'avoir, & un état de caducité : or ce n'eſt que dans le ſecond de ces trois états qu'on peut les apprécier avec juſtice.

On dit pour l'ordinaire que l'*école* romaine s'eſt principalement attachée au deſſin, l'*école* vénitienne au coloris, *&c.* On ne doit point entendre par-là que les peintres de ces *écoles* ayent eu le projet formé de préférer le deſſin à la couleur, ou la couleur au deſſin : ce ſeroit leur attribuer des vues qu'ils n'eurent ſans doute jamais. Il eſt vrai que par le réſultat des ouvrages des différentes *écoles*, il s'eſt trouvé que certaines parties de la peinture ont été plus en honneur dans certaines *écoles* que dans d'autres; mais il ſeroit très-difficile de démêler & d'aſſigner les cauſes de ces différences : elles peuvent être morales & non moins obſcures.

Eſt-ce à ces cauſes phyſiques ou aux cauſes morales, ou à la rèunion des unes & des autres, qu'on doit attribuer l'état de langueur où la peinture & la ſculpture ſont actuellement en Italie? L'*école* de peinture françoiſe eſt aujourd'hui, de l'aveu général, ſupérieure à toutes les autres. Sont-ce les récompenſes, les occaſions,

l'encouragement & l'émulation qui manquent aux Italiens? car ce ne ſont pas les grands modeles. Ne ſeroit-ce point plutôt un caprice de la nature, qui, en fait de talens & de génie, ſe plaît, pour ainſi dire, à ouvrir de tems en tems des mines, qu'elle referme enſuite abſolument pour pluſieurs ſiécles? pluſieurs des grands peintres d'Italie & de Flandres ont vécu & ſont morts dans la miſère : quelques-uns ont été perſécutés, bien loin d'être encouragés. Mais la nature ſe joue de l'injuſtice de la fortune, & de celle des hommes; elle produit des génies rares au milieu d'un peuple de barbares, comme elle fait naître les plantes précieuſes parmi des Sauvages qui en ignorent la vertu.

On ſe plaint que notre *école* de peinture commence à dégénérer, ſinon par le mérite, au moins par le nombre des bons artiſtes : notre *école* de ſculpture, au contraire, ſe ſoutient : peut- être même, par le nombre & le talent des artiſtes, eſt-elle ſupérieure à ce qu'elle a jamais été. Les peintres prétendent, pour ſe juſtifier, que la peinture eſt ſans comparaiſon plus difficile que la ſculpture; on juge bien que les ſculpteurs n'en conviennent pas, & je ne prétends point décider cette queſtion : je me contenterai de demander ſi la peinture avoit moins de difficultés lorſque nos peintres égaloient ou même ſurpaſſoient nos ſculpteurs. Mais j'entrevois deux raiſons de cette inégalité des deux *écoles* : la premiere eſt le goût ridicule & barbare de la nation pour les magots de porcelaine & les figures eſtropiées de la Chine. Comment, avec un pareil goût, aimera-t-on les ſujets nobles, vaſtes & bien traités? Auſſi les grands ouvrages de peinture ſe ſont-ils aujourd'hui réfugiés dans nos égliſes, où même on trouve rarement

les occaſions de travailler en ce genre. Une ſeconde raiſon non moins réelle que la première, & qui mérite beaucoup plus d'attention, parce qu'elle peut s'appliquer aux lettres comme aux arts, c'eſt la vie différente que menent les peintres & les ſculpteurs. L'ouvrage de ceux-ci demandant plus de tems, plus de ſoins, plus d'aſſiduité, les force à être moins répandus : ils ſont donc moins ſujets à ſe corrompre le goût par le commerce, les vues & les conſeils d'une foule de prétendus connoiſſeurs, auſſi ignorans que préſomptueux. Ce ſeroit une queſtion bien digne d'être propoſée par une de nos académies, que d'examiner *ſi le commerce des gens du monde a fait plus de bien que de tort aux gens de Lettres & aux artiſtes.* Un de nos plus grands ſculpteurs ne va jamais aux ſpectacles que nous appellons *ſérieux* & *nobles*, de crainte que la manière étrange dont les héros & les dieux y ſont ſouvent habillés, ne dérange les idées vraies, majeſtueuſes & ſimples qu'il s'eſt formées ſur ce ſujet. Il ne craint pas la même choſe des ſpectacles de farce, où les habillemens groteſques ne laiſſent dans ſon ame aucune trace nuiſible. C'eſt à peu-près par la même raiſon que le P. Malebranche ne ſe délaſſoit qu'avec des jeux d'enfant. Or je dis que le commerce d'un grand nombre de faux juges eſt auſſi dangereux à un artiſte, que la fréquentation de nos grands ſpectacles le ſeroit à l'artiſte dont on vient de parler. Notre *école* de peinture ſe perdra totalement, ſi les amateurs qui ne ſont qu'amateurs (& combien peu y en a-t-il qui ſoient autre choſe ?) prétendent y donner le ton par leurs diſcours & par leurs écrits. Toutes leurs diſſertations n'aboutiront qu'à faire de nos artiſtes de beaux eſprits man-

qués & de mauvais peintres. Raphaël n'avoit guère lû d'écrits sur son art, encore moins de dissertations; mais il étudia la nature & l'antique. Jules II, & Léon X laissoient faire ce grand homme, & le récompensoient en souverains, sans le conseiller en imbécilles. Les François ont peut-être beaucoup plus & beaucoup mieux écrit que les Italiens sur la peinture, les Italiens n'en sont pas moins leurs maîtres en ce genre. On peut se rappeller à cette occasion l'histoire de ces deux architectes qui se présentèrent aux Athéniens pour exécuter un grand ouvrage que la république vouloit faire. L'un d'eux parla très-long-tems & très-disertement sur son art, & l'autre se contenta de dire après un long silence : *ce qu'il a dit, je le ferai.*

On auroit tort de conclure de ce que je viens d'avancer, que les peintres, & en général les artistes, ne doivent point écrire sur leur art; je suis persuadé au contraire qu'eux seuls en sont vraiment capables : mais il y a un temps pour faire des ouvrages de génie, & un tems pour en écrire : ce dernier tems est arrivé, quand le feu de l'imagination commence à être rallenti par l'âge; c'est alors que l'expérience acquise par un long travail, a fourni une matière abondante de réflexions, & l'on n'a rien de mieux à faire que de les mettre en ordre. Mais un peintre qui dans sa vigueur abandonne la palette & les pinceaux pour la plume, me paroît semblable à un poëte qui s'adonneroit à l'étude des langues orientales; dès ce moment la nullité ou la médiocrité du talent de l'un & de l'autre est décidée. On ne songe guère à écrire sur la poëtique, quand on est en état de faire l'Iliade.

La supériorité généralement reconnue, ce me semble,

de l'*école* ancienne d'Italie ſur l'*école* françoiſe ancienne & moderne, en fait de peinture, me fournit une autre réflexion que je crois devoir préſenter à mes lecteurs. Si quelqu'un vouloit perſuader que nos peintres effacent ceux de l'Italie, il pourroit raiſonner en cette ſorte : Raphaël & un grand nombre de deſſinateurs italiens, ont manqué de coloris; la plûpart des coloriſtes ont pèché dans le deſſin : Michel-Ange, Paul Veroneſe, & les plus grands maîtres de l'*école* italienne, ont mis dans leurs ouvrages des abſurdités groſſieres. Nos peintres françois au contraire ont été ſans comparaiſon plus raiſonnables & plus ſages dans leurs compoſitions. On ne voit point dans les tableaux de le Sueur, du Pouſſin, & de le Brun, des contre-ſens & des anachroniſmes ridicules, & dans les ouvrages de ces grands hommes la ſageſſe n'a point nui à la beauté : donc notre *école* eſt fort ſupérieure à celle d'Italie. Voilà un raiſonnement très-faux, dont pourtant tout eſt vrai, excepté la conſéquence. C'eſt qu'il faut juger les ouvrages de génie, non par les fautes qui s'y rencontrent, mais par les beautés qui s'y trouvent. Le tableau de la famille de Darius eſt le chef-d'œuvre de le Brun; cet ouvrage eſt très-eſtimable par la compoſition, l'ordonnance, & l'expreſſion même : cependant, de l'avis des connoiſſeurs, il ſe ſoutient à peine auprès du tableau de Paul Veroneſe, qu'on voit à côté de lui dans les appartemens de Verſailles, & qui repréſente les pélerins d'Emmaüs, parce que ce dernier tableau a des beautés ſupérieures, qui font oublier les fautes groſſières de ſa compoſition. La *Pucelle*, ſi j'en crois ceux qui ont eu la patience de la lire, eſt mieux conduite que l'*Eneïde*, & cela n'eſt

pas difficile à croire ; mais vingt beaux vers de Virgile écrasent toute l'ordonnance de la *Pucelle*. Les pieces de Shakespear ont des grossieretés barbares ; mais à-travers cette épaisse fumée brillent des traits de génie que lui seul y pouvoit mettre ; c'est d'après ces traits qu'on doit le juger, comme c'est d'après *Cinna* & *Polieucte*, & non d'après *Tite* & *Bérénice*, qu'on doit juger Corneille. L'*école* d'Italie, malgré tous ses défauts, est supérieure à l'*école* françoise, parce que les grands maîtres d'Italie sont sans comparaison en plus grand nombre que les grands maîtres de France, & parce qu'il y a dans les tableaux d'Italie des beautés que les François n'ont point atteintes. Qu'on ne m'accuse point ici de rabaisser ma nation ; personne n'est plus admirateur que moi des excellens ouvrages qui en sont sortis ; mais il me semble qu'il seroit aussi ridicule de lui accorder la supériorité dans tous les genres, qu'injuste de la lui refuser dans plusieurs.

Sans nous écarter de notre sujet (car il s'agit ici des *écoles* des beaux arts en général), nous pouvons appliquer à la Musique une partie de ce que nous venons de dire. Ceux de nos écrivains qui dans ces derniers tems ont attaqué la musique italienne, & dont la plupart, très-féconds en injures, n'avoient pas la plus légère connoissance de l'art, ont fait contr'elle un raisonnement précisément semblable à celui qui vient d'être refuté. Ce raisonnement transporté de la musique à la peinture, eût été, ce me semble, la meilleure réponse qu'on pût opposer aux adversaires de la musique italienne. Il ne s'agit pas de savoir si les Italiens ont beaucoup de mauvaise musique, cela doit être, comme ils ont sans doute beaucoup de mauvais tableaux ;

tableaux; s'ils ont fait souvent des contresens, cela doit être encore; si leurs points d'orgue sont déplacés ou non; s'ils ont prodigué ou non les ornemens mal-à-propos : il s'agit de savoir si dans l'expression du sentiment & des passions, & dans la peinture des objets de toute espèce, leur musique est supérieure à la nôtre, soit par le nombre, soit par la qualité des morceaux, soit par tous les deux ensemble. Voilà, s'il m'est permis de parler ainsi, l'énoncé du problème à résoudre pour juger la question. L'Europe semble avoir jugé en faveur des Italiens, & ce jugement mérite d'autant plus d'attention, qu'elle a tout-à-la fois adopté généralement notre langue & nos piéces de théâtre, & proscrit généralement notre musique. S'est-elle trompée, ou non? c'est ce que notre postérité décidera. Il me paroît seulement que la distinction si commune entre la musique Françoise & l'Italienne, est frivole ou fausse. Il n'y a qu'un genre de musique : c'est la bonne. A-t-on jamais parlé de la peinture françoise & de la Peinture italienne? La nature est la même par-tout; ainsi les arts qui l'imitent, doivent aussi être par-tout semblables.

Comme il y a en Peinture différentes *écoles*, il y en a aussi en Sculpture, en Architecture, en Musique, & en général dans tous les beaux Arts. En Musique, par exemple, tous ceux qui ont suivi le style d'un grand maître (car la Musique a son style comme le Discours), sont ou peuvent être regardés comme de l'*école* de ce maître. L'illustre Pergolèse est le Raphaël de la Musique italienne; son style est celui qui mérite le plus d'être suivi, & qui en effet l'a été le plus par les artistes de sa nation : peut-être commencent-ils à s'écarter un peu

trop du ton vrai, noble & ſimple, que ce grand homme avoit donné. Il ſemble que la Muſique en Italie commence à approcher du ſtyle de Sénèque; l'art & l'eſprit s'y montrent quelquefois un peu trop, quoiqu'on y remarque encore des beautés vraies, ſupérieures, & en grand nombre.

Les François n'ont eu juſqu'ici que deux *écoles* de Muſique, parce qu'ils n'ont eu que deux ſtyles; celui de Lulli, & celui du célèbre Rameau. On ſait la révolution que la Muſique de ce dernier artiſte a cauſée en France; révolution qui peut-être n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut ſe diſſimuler l'effet que la Muſique Italienne a commencé à produire ſur nous. Lulli cauſa de même une révolution de ſon tems, il appliqua à notre langue la Muſique que l'Italie avoit pour lors; on commença par déclamer contre lui, & on finit par avoir du plaiſir & par ſe taire. Mais ce grand homme étoit trop éclairé pour ne pas ſentir que de ſon tems l'art étoit encore dans l'enfance : il avouoit en mourant qu'il voyoit beaucoup plus loin qu'il n'avoit été : grande leçon pour ſes admirateurs outrés & excluſifs. (*Article de M.* Dalembert, *dans l'ancienne Encyclopédie*).

École. Ce mot, dans la langue commune, ſignifie un lieu où l'on enſeigne quelque choſe; *école* de lecture, *école* d'écriture, *école* d'eſcrime, d'équitation; envoyer un enfant à l'*école*. Il a dans la langue des arts une ſorte d'emphaſe qui porte avec elle une idée de célébrité. Ainſi quoiqu'un peintre médiocre, ou même habile, mais médiocrement célèbre, faſſe des élèves, on ne ſe ſervira pas du mot *école*, pour exprimer collectivement ſes élèves, ni pour déſigner l'attelier dans lequel il donne ſes leçons.

Il ne suffit même pas que le maître ait du talent & de la célébrité, pour qu'on exprime long-tems la collection de ses élèves par le mot *école*; il faut encore que plusieurs de ces élèves se soient rendus célèbres eux-mêmes. Sans cette condition, on employera bien, pendant la vie d'un maître habile, le mot *école*, pour signifier l'assemblage de ses élèves; mais ce titre, que l'usage a rendu honorifique, ne lui sera pas conservé par la postérité. On dit l'*école* de Raphaël, parce que Jules-Romain, Polydore de Carravage, &c. qui furent ses élèves, se firent eux-mêmes un grand nom. On dit l'*école* des Carraches, d'où sortirent le Dominiquin, le Guide, l'Albane. On dit l'*école* de Vouet, qui fut celle de le Sueur, de le Brun, & il est vraisemblable que, par la même raison, la postérité dira l'*école* de Vien.

Comme on emploie le mot *école* pour exprimer collectivement tous les élèves qui ont reçu les leçons d'un même maître, on se sert aussi par extension de ce mot pour rassembler sous une seule dénomination tous les artistes d'un même pays. Ainsi tous les peintres que l'Europe a produits depuis la renaissance des arts, sont classés sous la division d'*école* FLORENTINE, *école* ROMAINE, *école* VÉNITIENNE, *école* LOMBARDE, *école* FRANÇOISE, *école* ALLEMANDE, *école* FLAMANDE & *école* HOLLANDOISE.

Nous allons tâcher d'établir le caractère de ces différentes *écoles*, & de faire connoître non pas tous les grands artistes qu'elles ont produits, mais seulement les premiers maîtres qui leur ont imprimé le caractère qui les distingue, ceux en un mot, qui peuvent être regardés comme les fondateurs de ces *écoles*. Nous nous

réſervons d'indiquer un plus grand nombre d'artiſtes ſous les articles GRAVEURS, PEINTRES, SCULPTEURS.

ÉCOLE FLORENTINE. Cette *école* ſe diſtingue par la fierté, le mouvement, une certaine auſtérité ſombre, une expreſſion de force qui exclud peut-être celle de la grace, un caractère de deſſin qui eſt d'une grandeur, en quelque ſorte, giganteſque. On peut lui reprocher une ſorte de charge; mais on ne peut nier que cette charge n'ait une majeſté idéale qui élève la nature humaine au-deſſus de la nature foible & périſſable de l'homme. Les artiſtes Toſcans, ſatisfaits d'impoſer l'admiration, ſemblent dédaigner de chercher à plaire.

Cette *école* a un titre inconteſtable à la vénération des amateurs des arts; c'eſt qu'elle eſt la mére de toutes celles d'Italie.

Les arts qui avoient toujours dégénéré depuis le regne de Néron, périrent avec le coloſſe de l'Empire Romain & furent renverſés avec lui par les Barbares. Si, dans leur état de dégradation, ils conſervèrent dans la Grèce un miſérable aſyle, ils le durent à la piété bien plus qu'au goût des Souverains & des ſujets du Bas-Empire; ils furent employés & non pas accueillis; ils procuroient à ceux qui ne dédaignoient pas de les cultiver, une malheureuſe ſubſiſtance, ſans leur attirer aucun applaudiſſement; & tout le ſuccès qu'on en attendît & qu'ils ſe propoſaſſent, étoit de repréſenter ſans agrément ſans adreſſe, ſans étude, ſans connoiſſance de la nature, les objets de la vénération religieuſe. Les tableaux, ou comme on s'exprimoit alors, les *images*, ruſtiquement barbouillées, & ornées, ou plutôt couvertes d'or & de pierreries, tiroient leur ſeul mérite & toute leur

valeur des matières précieuſes dont elles étoient enrichies.

Ce fut cependant à cette contrée où les arts languiſſoient dans une telle dégradation, que l'Italie, qui devoit un jour devenir ſi fière de ſes artiſtes, fut obligée de demander des maîtres. Florence, dès l'an 1240, fit venir de la Grèce des ouvriers en peinture dont toute l'habileté conſiſtoit à établir un trait groſſier, & à barbouiller de couleur, bien plutôt qu'à peindre, l'intérieur de ce contour. Ils ſavoient faire auſſi de mauvaiſe moſaïque, & ils trouvoient en Italie des admirateurs encore plus ignorans qu'ils ne l'étoient eux-mêmes.

La Peinture languiſſoit dans cet état d'enfance ou de décrépitude, lorſqu'en 1240 naquit à Florence, d'une famille noble, le *Cimabué*. Comme il montra, dès ſes premières années, beaucoup de vivacité d'eſprit, ſes parens le deſtinèrent aux ſciences, qui déja orgueilleuſes, étoient cependant plongées dans la même langueur que les arts. Mais il couvroit ſes cahiers de griffonemens, & ſe déroboit à ſes études pour aller voir travailler des Grecs qui peignoient une chapelle dans l'égliſe de Sainte Marie-nouvelle.

Devenu l'élève de ces maîtres groſſiers, il les ſurpaſſa bientôt, & fit luire dans Florence l'aurore des arts. Ce n'étoit qu'une bien foible clarté, mais elle ſembloit éclatante, parce qu'on étoit enſeveli dans une obſcurité profonde. De médiocres artiſtes rougiroient aujourd'hui de produire des ouvrages ſemblables à ceux du *Cimabué* ; mais quatre ſiecles qui l'ont ſuivi, ont éclairé les ſucceſſeurs de cet artiſte, & il avoit ſans doute un grand génie, puiſqu'il fut capable d'une création. Si ſes foibles ouvrages lui procurèrent une grande gloire, il la mé-

ritoit, & ses tableaux, malgré leur foiblesse, étoient alors des prodiges. Quand il eut terminé une Vierge qu'il peignit pour Sainte Marie-nouvelle, le peuple alla prendre avec respect ce tableau dans l'attelier de l'artiste, & le porta au bruit des trompettes jusqu'à l'église où il devoit être placé. Ce sont les applaudissemens qu'on accorde aux arts naissans qui nourrissent leur enfance, augmentent leur vigueur, & les amènent à l'âge florissant de leur maturité. L'indifférence publique tue les talens au berceau, & si le *Cimabué* n'eût pas trouvé des admirateurs, Florence n'auroit peut-être jamais eu Michel-Ange.

Cimabué mourut dans la première année du quatorzième siècle : il peignoit à fresque & en détrempe. *Taffi*, son contemporain, sans être rival de sa gloire, peignit en mosaïque, & apprit cet art de quelques Grecs qui travailloient à Venise. Le *Giotto*, jeune villageois que le *Cimabué* trouva gardant des moutons qu'il s'amusoit à dessiner sur une brique, devint l'élève de ce maître, & fit faire à l'art de nouveaux progrès. Il fut appellé à Rome par le Pape Boniface VIII, & y exécuta la mosaïque qui est sur le portail de Saint Pierre : elle représente Jesus-Christ marchant sur les eaux, & on l'appelle *la nave del Giotto*. Le nombre des peintres devint en peu de tems si considérable à Florence, que, dès l'année 1350, ils établirent une Confrairie sous la protection de Saint Luc.

Vers ce tems *Paolo Uccello* fut le premier qui observa exactement la perspective. *Massolino*, vers le commencement du quinzième siècle, donna plus de *grandiosité* à ses figures, agença mieux leurs vêtemens, & répandit une sorte de vie & d'expression sur les visages.

Il fut ſurpaſſé par *Maſſacio*, ſon élève, qui donna le premier de la force, du mouvement, du relief à ſes ouvrages, montra dans les attitudes quelque choſe qui pouvoit reſſembler à de l'aiſance & de la grace, & exprima mieux les raccourcis que ſes prédéceſſeurs. Longtems les peintres firent poſer les figures ſur les orteils, faute de ſavoir deſſiner un pied en raccourci.

Les Florentins continuoient de ne peindre qu'en moſaïque, à freſque & en détrempe. Les ouvrages des deux premiers genres ne pouvoient ſe tranſporter & porter la gloire de leurs auteurs hors de la Ville où ils avoient travaillé : ceux du dernier genre manquoient d'éclat, ne pouvoient être pouſſés à un ton vigoureux, ſe gâtoient aiſément à l'humidité, & ne pouvoient ſe nettoyer. ANDRÉ CASTAGNA fut le premier Florentin qui peignit à l'huile. Nous verrons en parlant de l'*école Flamande*, que ce genre de peinture avoit été inventé à la fin du quinzième ſiècle par *Jean van Eick*, plus connu ſous le nom de *Jean de Bruges*. Un peintre Sicilien, *Antoine* ou *Antonello de Meſſine*, ayant vu à Naples un tableau de van Eick, alla en Flandres, gagna l'amitié de cet artiſte, & obtint qu'il lui découvrît ſon ſecret. Lui même le communiqua à ſon élève *Dominique*, Vénitien, qui eut le malheur de venir exercer ſon talent à Florence. *André Caſtagna* obtint à force de careſſes la confiance de *Dominique*, le logea chez lui, & le détermina à lui apprendre le ſecret de peindre à l'huile. Dès qu'il l'eut obtenu, il ne regarda plus ſon ami que comme un rival nuiſible, qu'on employoit à des ouvrages dont lui-même ſeroit chargé ſeul, s'il pouvoit ſe débarraſſer de cet émule. Il l'attendit dans une rue écartée, & le poignarda. Le

malheureux *Dominique*, mortellement bleſſé, mais parlant encore, ſe fit porter chez ſon aſſaſſin qu'il n'avoit pas reconnu, & rendit le dernier ſoupir dans les bras de ce monſtre qu'il regardoit encore comme ſon ami. Ce fut *André* qui, au lit de la mort, avoua lui-même ſon crime.

Pisanello, élève de l'odieux Caſtagna, fut peintre, ſculpteur & graveur de médailles, & ſe diſtingua dans ces trois genres. Enfin parurent Ghirlandaio, d'abord Orfèvre, enſuite peintre & maître de *Michel-Ange*; & André Verrochio, peintre & ſculpteur & maître de *Léonard de Vinci. Ghirlandaio* mit dans la compoſition une intelligence inconnue juſqu'à lui: *Verrochio* peignit durement, mais il introduiſit la ſcience dans le deſſin & ſut donner de la grace aux têtes de femmes. Ce fut lui qui trouva le moyen de mouler en plâtre les viſages des perſonnes mortes & vivantes, pour donner aux portraits plus de reſſemblance.

Léonard de Vinci, né en 1445, fut doué avec profuſion des dons de la nature. Il avoit la beauté des traits, celle de la taille & les qualités brillantes de l'ame & de l'eſprit; & joignoit à la plus grande force corporelle une auſſi grande agilité. Il mit tous ces dons en valeur & cultiva tous les talens & tous les arts. L'univerſalité de ſes diſpoſitions lui donnoit une eſpèce d'inquiétude qui l'empêchoit de ſe fixer à un ſeul objet, parce qu'un ſentiment intérieur ſembloit lui annoncer qu'il étoit capable de les embraſſer tous. Il danſoit avec grace, montoit bien à cheval, ſe diſtinguoit aux exercices de l'eſcrime, jouoit bien de pluſieurs inſtrumens, avoit des connoiſſances aſſez étendues dans l'hiſtoire naturelle, ſcience alors naiſſante comme toutes les autres.

Quand il n'auroit été qu'homme de Lettres, il auroit été estimé par ses talens & son érudition. Créscembeni n'hésite pas à le compter entre les restaurateurs de la Poésie Italienne. On n'a conservé de lui qu'un Sonnet que nous rapporterons ici parce qu'il est peu connu.

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia:
Che quel che non si può, folle è volere:
Adunque saggio è l'huomo da tenere
Che da quel che non può, suo voler toglia;

Pero ch'ogni diletto nostro, e doglia
Sta in sì e no saper voler potere:
Adunque quel sol può, che col dovere
Nè trahe la ragion fuor di sua soglia.

Nè sempre è da voler quel, che l'huom può;
Spesso par dolce quel, che torna amaro.
Piansi già quel ch'io volsi, poi ch'io l'hebbi.

Adunque tu, lettor di queste note,
Se a te vuoi esser buono, e agli altri caro,
Vogli sempre poter quel, che tu debbi.

Cette opposition tant de fois répétée entre le *vouloir* & le *pouvoir* a sans doute quelque chose d'affecté, c'étoit le vice du tems; mais les Tercets ont en même tems un ton de sagesse & de sensibilité. » Il ne faut pas » toujours vouloir ce que l'on peut. Souvent ce qui » paroît doux devient amer; j'ai pleuré souvent, après » avoir obtenu ce que j'avois désiré. O toi, qui liras » ces vers, si tu veux être utile à toi-même & cher » aux autres, veuilles toujours ne pouvoir que ce que « tu dois. »

Léonard ne négligea aucun des arts qui tiennent au dessin. Il étudia l'Architecture, exerça la Sculpture &

fit de la Peinture ſa principale occupation. Ses progrès y furent ſi rapides, que le *Verrochio*, ſon maître, ſe reconnoiſſant vaincu par ſon élève, abandonna les pinceaux & ſe borna uniquement à la Sculpture. Le jeune artiſte donna pour fondement au deſſin l'étude des Mathématiques, de la Perſpective, de l'Optique, & celle de l'Anatomie. Il s'appliqua auſſi à la Mécanique.

Appellé à Milan par le Duc Louis Sforze, dit le More, il eut la direction d'une Académie de Peinture & d'Architecture que fonda ce Souverain. Ce fut à Milan qu'il mérita d'être compté parmi les plus habiles Ingénieurs, lorſqu'il conduiſit dans cette Ville les eaux de l'Adda par un canal dont les plus ſavans artiſtes avoient cru juſqu'alors l'exécution impoſſible. Il vainquit tous les obſtacles que lui oppoſoit la nature, & força les vaiſſeaux à s'élever ſur la cîme des montagnes, pour deſcendre enſuite dans des vallées & trouver encore des montagnes à franchir.

Spirituel & ſenſible, il s'attacha dans la Peinture à l'expreſſion des affections de l'ame; & ſi, dans cette ſublime partie de l'art, il fut enſuite ſurpaſſé par Raphaël, il eut du moins la gloire de ſurpaſſer tous les peintres qui l'avoient précédé, ou plutôt d'ouvrir une route juſqu'alors inconnue. Il fut, pour ſon tems, aſſez bon coloriſte; on peut même le regarder comme le premier des anciens peintres Florentins pour la couleur, quoique ſes carnations tirent en général ſur la lie, & que la teinte générale de ſes tableaux ſoit violâtre. Aucun peintre avant lui n'avoit donné tant de grace à ſes figures.

Son deſſin étoit pur & précis & ne manquoit pas de grandeur. Il ne s'éleva pas au-deſſus de la nature, mais

il ne l'imita pas sans choix. S'il ne vainquit pas tout-à-fait la roideur qui faisoit encore le caractère de l'art, c'est qu'on ne connoissoit pas cette ligne ondoyante qui semble toujours tendre à la droite & à la circulaire & qui n'est jamais ni l'une ni l'autre.

Ses ouvrages étoient très-finis; mais il ne put s'exempter de la sécheresse qui étoit encore augmentée par la pratique qu'il avoit de trop marquer les contours qui doivent en quelque sorte se perdre. Cependant on ne peut lui faire ce reproche de sécheresse que par comparaison aux bons peintres qui l'ont suivi; car il est coulant & moëleux, si on le compare aux artistes de son tems. Ses ouvrages avoient une qualité qui est fort estimable & qu'on desire souvent dans de bons tableaux; c'est que les figures se distinguent nettement de loin.

On raconte que dans un voyage de Florence à Rome où il accompagnoit le Duc Julien de Médicis, il fit pour l'amuser de petites figures qui voloient en l'air & redescendoient ensuite à terre. Ce jeu de Léonard n'auroit-il pas quelque rapport avec l'invention des ballons aërostatiques ?

Il avoit trop de mérite pour ne pas éprouver les traits de l'envie. Il fut dégoûté du séjour de Florence & de Rome par les persécutions de Michel-Ange qui affectoit de le mépriser, & qui le livroit aux railleries de ses élèves. Sans doute Michel-Ange étoit bien supérieur à *Leonard* par la grandeur & la fierté de la conception & par la science profonde du dessin; mais *Léonard* à son tour lui étoit supérieur dans toutes les parties aimables de l'art.

Pour se soustraire aux dégoûts qu'il éprouvoit dans sa patrie, cet artiste, presque septuagénaire, se rendit

à l'invitation de François premier, & vint en France, où il vêcut peu de temps. Il mourut à l'âge de soixante & quinze ans, en 1520, entre les bras du Monarque.

Nous croyons devoir rapporter ici le jugement que Rubens a porté de *Léonard.* Les jugemens des grands artistes sont en effet des leçons, puisque ce qu'ils approuvent est ce qu'il est avantageux de pratiquer. Nous transcrirons la traduction de de Piles; il avoit entre les mains le manuscrit latin de *Rubens* que nous ne connoissons pas, & qui peut-être n'existe plus.

« *Léonard de Vinci*, dit le grand maître de l'*école* » *de Flandre*, commençoit par examiner toutes choses » selon les regles d'une exacte théorie, & en faisoit » ensuite l'application sur le naturel dont il vouloit se » servir. Il observoit les bienséances & fuyoit toute » affectation. Il savoit donner à chaque objet le ca- » ractère le plus vif, le plus spécificatif, & le plus » convenable qu'il est possible, & poussoit celui de la » majesté jusqu'à la rendre divine. L'ordre & la me- » sure qu'il gardoit dans les expressions étoit de re- » muer l'imagination & de l'élever par des parties » essentielles, plutôt que de la remplir par des » minuties, & il tâchoit de n'être en cela ni prodigue » ni avare. Il avoit un si grand soin d'éviter la con- » fusion des objets, qu'il aimoit mieux laisser quel- » que chose à souhaiter dans son ouvrage, que de » rassasier les yeux par une scrupuleuse exactitude: » mais en quoi il excelloit le plus, c'étoit, comme » nous l'avons dit, à donner aux choses un caractère » qui leur fût propre, & qui les distinguât l'une de » l'autre.

» Il commença par consulter plusieurs sortes de

» livres ; il en avoit tiré une infinité de lieux com-
» muns dont il avoit fait un recueil. Il ne laissoit rien
» échapper de ce qui pouvoit convenir à l'expression de
» son sujet ; &, par le feu de son imagination, aussi
» bien que par la solidité de son jugement, il élevoit
» les choses divines par les humaines, & savoit don-
» ner aux hommes les degrés différens qui les portoient
» jusqu'au caractère de héros.

» Le premier des exemples qu'ils nous a laissés, est
» le tableau qu'il a peint à Milan de la scène de notre
» Seigneur, dans laquelle il a représenté les apôtres
» dans les places qui leur conviennent, & notre
» Seigneur dans la plus honorable, au milieu de tous,
» n'ayant personne qui le presse ni qui soit trop près
» de ses côtés. Son attitude est grave, & ses bras sont
» dans une situation libre & dégagée pour marquer
» plus de grandeur, pendant que les Apôtres paroissent
» agités de côté & d'autre par la véhémence de leur
» inquiétude, dans laquelle néanmoins il ne paroît
» aucune bassesse ni aucune action contre la bien-
» séance. Enfin, par un effet de ses profondes spécu-
» lations, il est arrivé à un tel dégré de perfection,
» qu'il me paroît comme impossible d'en parler assez
» dignement, & encore plus de l'imiter ».

On connoît de *Léonard* un traité de peinture, imprimé en italien, avec des figures dessinées par le Poussin, & traduit en françois. Il a laissé un grand nombre d'autres écrits que l'on croyoit perdus, mais que M. de Villoison, de l'académie des Inscriptions & Belles-Lettres, m'a dit avoir vus à la bibliothèque Ambrosienne.

Michel-Ange Buonarroti, la gloire de l'*école Florentine*, naquit en 1474, dans un château voisin

d'Arezzo, d'une famille noble, mais peu fortunée. Son père, Louis Buonarroti Simoni, étoit de l'ancienne & illuſtre maiſon des Comtes de Canoſſe. Les parens de *Michel-Ange* auroient cru, en le deſtinant aux beaux arts, dégrader leur haute nobleſſe, & c'étoit par l'exercice de ces arts qu'il devoit procurer un jour à leur nom l'illuſtration la plus brillante qu'il pût recevoir.

Son penchant, plus fort que les préjugés & les oppoſitions de ſa famille, lui faiſoit dérober, en faveur du deſſin, une partie du tems qu'on lui preſcrivoit de conſacrer aux études : mais l'étendue des diſpoſitions qu'il avoit reçues de la nature, le fit réuſſir à la fois dans l'étude des lettres & dans celle des arts. L'Italie qui met ſa gloire à le compter au rang de ſes artiſtes les plus illuſtres, le compte auſſi parmi ſes bons poëtes ; le recueil de ſes vers, en grande partie écrit de ſa main, eſt précieuſement conſervé entre les manuſcrits de la bibliotheque du Vatican, & a été imprimé pluſieurs fois. La dernière & la meilleure édition eſt celle de Florence, 1716, dédiée au Sénateur Philippe Buonarroti, de la famille de l'auteur. Ces poéſies reſſemblent pour le ſujet, les idées & le ſtyle à celles de Pétrarque. Elles ſont l'expreſſion d'un amour pur, dégagé du commerce des ſens.

Dans le ſonnet ſuivant, on croit entendre Pétrarque déplorer la perte de la belle Laure, qui lui fut enlevée par la fameuſe peſte de 1348.

Quando il principio de i ſoſpir miei tanti
Fù per morte dal ciel al mondo tolto,
Natura, che non fe mai sì bel volto,
Reſtò in vergogna, e chi lo vede in pianti.

O forte rea de i miei desiri amanti,
O fallaci speranze, o spirto sciolto,
Dove se' or? La terra ha pur raccolto
Tue belle membra, e'l ciel tuoi pensier santi.

Mal si credette morte acerba e rea
Fermare il suon di tue virtuti sparte,
Ch' oblío di lete estinguer non potea;

Che spogliato da lei, ben mille carte
Parlan di te; nè per te'l cielo avea
Lassù, se non per morte, albergo e parte.

Le père de *Michel-Ange* se vit enfin obligé de céder à l'impulsion irrésistible de la nature, & de placer son fils, âgé de quatorze ans, chez le Ghirlandaio, dont la réputation s'étendoit dans toute l'Italie. Le jeune élève acquit avec une étonnante rapidité les talens qui le rendent encore aujourd'hui l'un des plus grands maîtres des sculpteurs pour la fierté de l'exécution; des peintres pour la science profonde du dessin; des architectes pour la hardiesse de ses constructions. S'il n'avoit été ni peintre, ni statuaire, il se seroit fait le plus grand nom comme architecte par le Dôme de Saint-Pierre & le palais Farnèse; comme ingénieur civil par le pont de Rialto à Venise, & comme ingénieur militaire par les fortifications de Florence.

Il faut remarquer qu'alors le même artiste étoit souvent peintre, orfèvre, architecte, statuaire, fondeur, ingénieur, & se faisoit déjà compter parmi les grands maîtres à l'âge où maintenant on n'est encore qu'un foible élève, quoiqu'on ne cultive qu'un seul talent.

Michel-Ange a porté son caractère dans ses ouvrages. Il étoit fier, violent, inflexible, & osa résister plus

d'une fois au terrible Jules II, ſous qui tout fléchiſſoit.

Il faiſoit les études de ſes ouvrages avec le plus grand ſoin, & les exécutoit enſuite avec la plus grande célérité. On dit qu'il ne fut que ſeize mois à faire en bronze la ſtatue de Jules II, haute de cinq braſſes, ſtatue dont la tête ſeule a été conſervée, & dont le reſte a été fondu pour faire une pièce d'artillerie. Il n'employa que vingt mois à peindre la voûte de la chapelle Sixte, & cependant il travailloit ſeul & n'avoit même perſonne qui broyât ſes couleurs. S'il paſſa huit ans à peindre dans la même chapelle le jugement dernier, c'eſt qu'il faiſoit en même-temps d'autres ouvrages. Il tailloit le marbre avec une hardieſſe dont il eut quelquefois à ſe repentir; car il a laiſſé imparfaites des ſtatues qu'il n'auroit pu terminer ſans y ajuſter des morceaux, parce que, dans la fougue du travail, il avoit enlevé trop de marbre en certaines parties.

Moins fait pour éprouver les affections douces que les paſſions véhémentes, il a plûtôt cherché dans la nature ce qui fait la force de l'homme que ce qui en conſtitue la beauté; il a voulu être grand, terrible, & a négligé d'être gracieux. Profondément inſtruit de l'anatomie, il a plus ſavamment qu'aucun autre artiſte exprimé les emboîtemens des os, les attaches des membres, l'office & l'inſertion des muſcles: mais trop curieux de montrer ſon érudition anatomique, il ſemble avoir oublié que les muſcles ſont adoucis par la peau qui les recouvre, & qu'ils ſont moins ſenſibles dans les enfans, les femmes, les adoleſcens que dans la force de l'âge viril. Malgré ſon affectation de ſcience, que quelques critiques n'ont pas héſité à traiter de pédanteſque, il n'a pas évité le reproche de n'avoir pas été auſſi ſavant

que

que les artiſtes de l'ancienne Grèce qui étoient ennemis de toute affectation. Ses femmes même ſemblent moins deſtinées à plaire, qu'à lutter avec les plus vigoureux athletes. A force de vouloir être grand, il a été lourd & a chargé les contours de la nature. « Dans » ſes figures, dit Mengs, les articulations des muſcles » ſont ſi peu déliées, qu'elles ne paroiſſent faites que » pour l'attitude dans laquelle il les a repréſentées. Ses » chairs ont trop de formes rondes, & ſes muſcles une » grandeur & une force trop égales : on ne remarque » jamais chez lui de muſcles oiſifs, & quoiqu'il ſût » admirablement bien les placer, il ne leur donnoit » pas le caractère convenable.

» Il ne poſſédoit pas, dit un autre artiſte, M. Rey» nolds, tant de belles parties que Raphaël ; mais celles » qu'il avoit acquiſes étoient du genre le plus ſublime. » Il vit dans la peinture peu de choſe de plus que ce » à quoi l'on peut atteindre dans la ſculpture, & il » s'y borna à la correction des formes & à l'expreſſion des » paſſions ». C'eſt dire aſſez qu'il négligea la couleur, ou plutôt il n'avoit aucune idée de cette partie de l'art qui fut inventée à Veniſe par le Titien plus jeune que lui. Quand on lui montra, dans ſa vieilleſſe, un tableau de ce peintre, il en parut foiblement touché, & dit que ce maître auroit dû ſoutenir par la correction des formes les beautés & les illuſions du coloris. C'eſt la peinture en huile qui ſe prête le mieux aux charmes de la couleur, & il faiſoit peu de cas de cette manière de peindre : il diſoit que c'étoit une occupation digne des femmes & des enfans.

Il nous apprend lui-même dans une de ſes lettres, qu'il modeloit en terre ou en cire toutes les figures qu'il

vouloit peindre. C'eſt à cette pratique qu'il dut l'art d'exprimer ſi ſavament les raccourcis. Cette méthode étoit familière aux grands peintres de ce tems, & n'auroit peut-être jamais dû être abandonnée. Il ſemble qu'on ſe rend un compte plus ſévère des formes quand on les repréſente telles qu'elles ſont dans leur relief, que lorſqu'on les imite ſeulement ſur une ſuperficie plane par le moyen du crayon ou du pinceau. Ces deux inſtrumens ont à l'aide d'un maniement adroit, & du clair-obſcur, un preſtige capable de cacher l'ignorance ou la négligence du copiſte. Un ſculpteur fort médiocre ne commettroit pas contre la juſteſſe des formes & contre les proportions, les fautes qu'on peut remarquer dans les ouvrages de quelques habiles peintres.

Il ne faut chercher dans les peintures de Michel-Ange ni la couleur, ni l'harmonie, ni l'entente de la compoſition, ni l'art de jetter les draperies, ni l'intelligence du clair-obſcur, ni l'obſervation des convenances. Quelle grandeur avoit-il donc dans la ſeule partie qu'il poſſédoit, puiſqu'il a conſervé ſi long-tems toute ſa gloire, lorſque tant de qualités lui manquoient, & que ces qualités ſont préciſément celles qui plaiſent?

Mais s'il conſerve des admirateurs, & ſur-tout ſi les figures de ſon jugement dernier ſont toujours, à Rome, l'objet des études des jeunes artiſtes, il a trouvé de ſévères cenſeurs. On lui a reproché de n'avoir peint que de groſſiers porte-faix & des ſervantes d'hôtellerie; de n'avoir obſervé ni bienſéance ni coſtume; d'avoir profané le ſaint lieu par la repréſentation d'une foule de nudités; d'avoir obſervé une diſpoſition symmétrique dans un ſujet où la nature entière doit être

dans tout le désordre de la destruction ; d'avoir représenté dans un sujet chrétien le nocher Caron avec sa barque ; d'avoir plus étudié le Dante que la doctrine de l'Eglise, & de s'être livré sans réserve à la bizarrerie de son imagination, au lieu de se pénétrer de la terreur religieuse qu'il devoit éprouver.

Peut-être ne faudroit-il pas exiger de *Michel-Ange* les parties de l'art qui n'étoient pas connues de son temps, la couleur, le clair-obscur & même la composition qui n'est née qu'après lui du génie de Raphaël. La disposition symmétrique, étoit le défaut de ses prédécesseurs, & ce défaut étoit en possession de plaire : il n'est pas donné même à l'homme de génie de s'élever à tous les égards au-dessus de son siècle : il est des époques où c'est être bien grand que de s'élever au-dessus des autres dans quelques parties. Quant aux convenances, elles ne sont pas une partie constitutive de l'art, & elles peuvent se trouver dans l'absence du talent ; le plus mauvais Peintre peut les observer sans que cette observation lui donne à peine un mérite de plus, & le plus grand Peintre y manque, sans avoir, comme Peintre, un mérite de moins. Il faut louer l'artiste quand il est en même temps, Historien, Antiquaire, Théologien, Philosophe, suivant les sujets qu'il traite : mais il faut le louer comme artiste, même lorsqu'il est simplement artiste. Le but de *Michel-Ange*, comme le fut en général celui des anciens artistes de la Grèce, étoit de montrer sa science du nud, & ce projet lui imposoit d'autres convenances que celles du sujet : c'est donc à ces convenances qu'il s'est livré, & il ne pouvoit considérer son sujet comme ses censeurs, puisqu'il le considéroit avec des vues

différentes. S'il a introduit le fabuleux Caron dans un ſujet chrétien, les Poëtes faiſoient alors le même mélange de la Mythologie payenne avec les vérités du Chriſtianiſme. Pardonnons au Peintre ce qu'on avoit pardonné au Dante, à Sannazar. On l'excuſeroit plus difficilement d'avoir négligé la grace & la beauté, ſi ces qualités euſſent pu ſe trouver unies avec la force qui faiſoit ſon caractère, & qu'il a repréſentée dans toutes ſes productions. Ses figures ont le genre de beauté qui s'accorde avec l'extrême vigueur, & non celle qui s'accorde avec les graces ; elles peuvent faire des actions terribles, & ne feroient pas propres aux actions qui exigent une agréable ſoupleſſe.

Michel-Ange aimoit la ſolitude. Il diſoit que la peinture étoit jalouſe, & vouloit que ſes amans ſe livraſſent à elle ſans réſerve.

Jamais, dit M. Reynolds, il ne ſe fit une étude des agrémens acceſſoires, & il ſemble que ſon ame ſublime avoit le droit de mépriſer les parties inférieures de l'art. Toutes ſes idées étoient élevées, ſublimes ; ſes figures ſembloient appartenir à un ordre ſupérieur à l'humanité : elles n'ont pas celles des beautés de la nature humaine qui tiennent à ſa foibleſſe, mais elles repréſentent, ſous la forme humaine, des êtres plus fiers, plus vigoureux, moins voiſins de la mort. Ses idées ſemblent s'être exhalées comme des jets de feu de ſon génie inépuiſable.

Mais il faut avouer que ſes expreſſions, grandes & fières, ſont en même-tems peu naturelles ; ſes attitudes ſont d'un choix ſouvent déſagréable ; ſes draperies ſont adhérentes à la peau ; ſon coloris tient de la brique pour les clairs, & tend au noir dans les ombres. Avec

tous les défauts qu'il avoit comme peintre, & le peu de grace qu'il mettoit dans son dessin, on peut croire qu'il auroit perdu de sa réputation, si elle n'avoit pas été soutenue par toutes les sortes de mérites qu'il réunissoit. Mais au nom de *Michel-Ange*, on se rappelle à la fois le peintre, le statuaire, l'architecte, l'ingénieur, & l'imagination surprise ne fait plus qu'admirer.

Il mourut à Rome en 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans.

ÉCOLE ROMAINE. L'ancienne Rome, riche des ouvrages apportés de la Grèce, ou faits dans son sein par des artistes Grecs, a laissé dans ses débris à la Rome moderne les élémens de la gloire à laquelle elle s'est élevée dans les arts. C'est par l'étude des antiques que se sont formés ses artistes. Ils y ont trouvé la science du dessin, la suprême beauté des formes, la grandeur du style, la justesse des expressions portées seulement jusqu'au degré où elles ne détruisent pas trop la beauté. Ils y ont même trouvé les principes de l'art de draper, & ils ont suivi ces principes, en adoptant cependant pour la peinture des drapperies plus larges & plus flottantes que celles qui avoient convenu aux sculpteurs de l'antiquité. Ce sont les parties que nous venons de détailler, & la science de la composition qu'il faut chercher dans l'*école Romaine*. Elle s'y est livrée toute entière comme aux principales parties de l'art, à celles qui en constituent sur-tout le génie & la majesté, & ne s'est occupée du coloris qu'autant qu'il le falloit pour établir une différence entre la peinture & la sculpture, ou entre la peinture variée dans les couleurs & la peinture en clair-obscur. « Ce n'est pas une merveille »

» dit Félibien, si le goût romain étant extrêmement
» occupé de toutes ces parties, le coloris, qui ne vient
» que le dernier, n'y trouve plus de place. L'esprit de
» l'homme est trop borné, & la vie est trop courte,
» pour approfondir toutes les parties de la peinture, &
» les posséder parfaitement toutes à la fois ».

PIETRE PÉRUGIN, ainsi nommé parce qu'il étoit de Pérouse, est le Patriarche de l'*école Romaine*. Il commença les études de son art dans son pays, sous un Peintre qui lui donnoit fort durement de très-foibles leçons. Il alla ensuite à Florence, & entra à l'école de Verrochio, où il se trouva avec Léonard de Vinci. Il travailla long-tems en cette ville, & retourna exercer son art dans sa patrie. Il avoit appris de Verrochio à donner de la grace aux têtes, sur-tout à celles de femmes; & quoiqu'il ait toujours conservé de la sécheresse, il en eut cependant moins que son maître. Il eut une grande réputation & fut chargé d'ouvrages considérables; mais sa gloire est sur-tout fondée sur le grand nom de Raphaël, son disciple. Il mourut en 1524, à l'âge de 78 ans.

RAPHAEL SANZIO naquit à Urbin en 1483. Son pere étoit un Peintre médiocre qui lui donna les premieres leçons de son art, & le plaça ensuite dans l'école de Pietre Pérugin : mais Raphaël eut en effet pour maître toutes les leçons que purent lui donner & les anciens & ses prédécesseurs & ses contemporains & la nature. Ses talens, son caractère, son esprit, sa politesse lui donnèrent une telle considération, que le Cardinal de Sainte Bibiane lui offrit sa nièce en mariage. Mais *Raphaël* avoit une plus haute ambition, & le Peintre d'Urbin aspiroit à se placer entre les Princes de l'Eglise. Il

avoit reçu de Léon X l'espérance d'obtenir le chapeau de Cardinal, & il seroit peut-être parvenu à cet éminent honneur, si sa vie eût été prolongée. Il mourut en 1520, à l'âge de 37 ans, des excès où l'avoit entraîné sa passion pour les femmes.

Raphaël ne fut pas tout de suite un grand homme. Il eut ses différens âges, & il fallut qu'il s'essayât avant de pouvoir exprimer sa pensée : on pourroit dire même qu'avant d'exercer pleinement le grand art dont il laissa de si beaux modèles, il falloit qu'il l'inventât. Sa première manière fut celle du Pérugin, son maître : mais il fit deux voyages à Florence pour y étudier les grands artistes qui florissoient alors en cette ville. Pendant une absence de Michel-Ange qui peignoit à Rome la chapelle Sixte, Bramante, Architecte du Pape & oncle de *Raphaël*, prêta à son neveu les clefs de cette chapelle, pour qu'il y pût voir les ouvrages commencés par le Peintre Florentin : ce spectacle éclaira le jeune Peintre d'Urbin qui changea de maniere & donna à son dessin plus de force & de *grandiosité*. On prétendit même que c'étoit à l'imitation de Michel-Ange qu'il avoit fait à Notre-Dame de la Paix les Prophêtes & les Sybilles. Michel-Ange se plaignit de l'infidélité du Bramante; son parti fit retentir l'accusation de plagiat; mais depuis près de trois siècles, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange & de Raphaël sont exposés dans Rome à la vue de tout le monde, & comme le remarque Félibien, on n'a pas encore vu de larron assez habile, pour commettre de semblables larcins.

Ce fut un bonheur pour *Raphaël*, dit Mengs que nous suivons pas à pas dans cet article, de naître dans le tems qu'il appelle ingénieusement l'innocence de l'art. Il com-

mença par copier exactement la simple vérité. S'il ignoroit encore que dans ce qui est vrai il y a un choix à faire, il vit les ouvrages de Léonard de Vinci, de Massacio, de Michel-Ange, & son génie prit un nouvel essor. Il conçut alors que l'art est quelque chose de plus qu'une simple imitation de la vérité. Mais les ouvrages des maîtres qui venoient de lui ouvrir les yeux, n'étoient pas encore d'une assez complette perfection pour lui indiquer le meilleur choix qu'il pût faire; il nageoit dans l'incertitude, quand il vit à Rome les ouvrages des anciens. Alors il reconnut qu'il avoit trouvé les vrais modèles qu'il cherchoit, & il n'eut plus qu'à suivre l'heureuse impulsion de son caractère. Il ne se contenta pas d'étudier les antiques qui étoient à Rome; il entretint des gens qui dessinoient en Grèce & en Italie ce qu'ils pouvoient découvrir des ouvrages des anciens.

Habitué par sa premiere maniere à imiter la nature avec précision, il ne lui fut pas difficile de porter la même exactitude dans l'imitation des antiques, & ce fut un grand avantage qu'il eut sur les siècles où les artistes devenus plus praticiens, sont parvenus à imiter tout avec une grande facilité, & rien avec une exactitude rigoureuse. Il n'abandonna pas la nature, mais il apprit des anciens comment elle doit être choisie & étudiée. Il reconnut que les Grecs ne l'avoient pas suivie dans les petits détails, qu'ils n'en avoient pris que ce qu'elle a de plus nécessaire & de plus beau; & qu'une des principales causes de la beauté de leurs ouvrages consiste dans la régularité des proportions : il commença donc par s'attacher à cette partie de l'art. Il vit aussi que dans la charpente du corps humain, l'emmanchement des os & le jeu libre de leurs articula-

tions sont les causes de la grace des mouvemens ; il fit, à l'exemple des anciens, la plus grande attention à cette partie, & fut conduit par ces observations à ne pas se contenter de la simple imitation du naturel.

Son dessin est très-beau, mais il n'a pas le fini ni la perfection de celui des Grecs, & en l'admirant, on est obligé de convenir qu'il n'a pas eu des idées aussi précises de la véritable beauté : il a excellé dans le caractère des Philosophes, des Apôtres & des autres figures de ce genre ; mais il n'a pas eu un succès aussi complet dans les figures divines. On peut même lui reprocher qu'en peignant les femmes, il a abusé des contours convexes & arrondis ; ce qui l'a fait tomber dans une sorte de pesanteur. Quelquefois aussi, en voulant éviter ce défaut, il est retourné au style sec & roide.

Son goût de dessin fut plutôt Romain que Grec, parce que c'étoit principalement d'après les bas-reliefs qu'il étudioit l'antique. C'est de-là qu'il a pris l'habitude de faire sentir fortement les os & les articulations & de moins travailler les chairs. Mais comme ces bas-reliefs sont fort beaux par rapport à la convenance des proportions réciproques de chaque membre, il a excellé dans cette partie, sans donner cependant en général à ses figures toute l'élégance qu'on remarque dans celles des artistes Grecs, & sans montrer même dans leurs articulations toute la flexibilité qui se fait admirer dans le Laocoon, dans l'Apollon du Belvedere, & dans le Gladiateur.

Il s'est trouvé plus foible, ajoute le même admirateur & le même critique de *Raphaël*, lorsque l'antique lui a manqué, comme on le voit par les mains de ses figures, parce qu'il reste peu de mains antiques,

ces parties ayant été détruites dans la plupart des ſtatues que le tems a reſpectées. Il a auſſi donné à ſes enfans un caractère trop ſage & trop grave, & ne leur a pas imprimé cette *morbideſſe* & ce potelé que demande la nature enfantine. Il lui manque auſſi la grandioſité & la nobleſſe des anciens, & il ne s'eſt pas élevé dans cette partie au deſſus de Michel-Ange ; on peut ajouter qu'il n'a pas auſſi bien poſſédé que ce Maître la parfaite connoiſſance des muſcles.

Il n'a pas égalé les Grecs dans les figures idéales qui doivent porter l'empreinte de la divinité. Le Chriſt n'eſt chez lui qu'un mortel ordinaire. Il eſt bien éloigné de la beauté divine de l'Apollon. Ses Vierges ſont belles par l'expreſſion ; mais elles le cedent par la beauté des formes à pluſieurs têtes antiques. Ses figures du Pere Eternel portent le caractère de la débilité & du déclin de l'âge : elles ne donnent pas l'idée d'une nature impériſſable. On pourroit même montrer dans ce genre de plus beaux modèles vivans. Elles ſont loin d'avoir la beauté divine de quelques têtes antiques de Jupiter.

S'il ne s'éleva pas juſqu'à l'idéal des anciens, c'eſt que les mœurs & l'eſprit de ſon ſiècle, & les ſujets qu'il avoit à traiter le lui permettoient rarement. N'ayant que peu d'occaſions de repréſenter des figures purement idéales, il ſe livra à la pureté de l'expreſſion, &, il y étoit naturellement entraîné par la modération de ſon caractère & par un eſprit élevé & actif qui lui préſentoit toujours de grandes idées : il reconnut que l'expreſſion des paſſions de l'ame, eſt l'une des premières parties d'un art qui doit repréſenter les actions des hommes, puiſque ce ſont ces affections qui cauſent les actions. Faire agir des figures & négliger

de repréſenter leurs mouvemens intérieurs, ce n'eſt plus mettre en action des perſonnages animés, mais faire jouer des automates. On voit bien qu'ils ont les attitudes de l'action, mais on voit auſſi qu'ils n'agiſſent pas d'eux-mêmes, parce qu'on ne remarque pas en eux un principe intérieur qui les faſſe agir. Tout artiſte qui néglige l'expreſſion, ne repréſente que des mannequins, même lorſqu'il a le ſoin de prendre la nature pour modèle.

Le premier ſoin de Raphaël quand il vouloit compoſer un tableau, étoit de penſer à l'expreſſion, c'eſt-à-dire, de bien établir, ſuivant le ſujet, quelles paſſions devoient animer les perſonnages, & il faiſoit tendre toutes les figures, tous les acceſſoires, toutes les parties de la compoſition à l'expreſſion générale du ſujet.

Comme il n'avoit pas trouvé dans les ſtatues antiques de leçons pour le clair-obſcur, il fut toujours aſſez foible dans cette partie, & s'il conçut qu'il peut y avoir quelque grandioſité dans la diſtribution des jours & des ombres, ce fut une découverte qu'il fit dans les ouvrages des Peintres Florentins. On ne peut pas dire cependant que, même pour la partie du clair-obſcur, il ait imité la nature ſans choix. Il chercha ce qu'on appelle des *maſſes* & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes des figures nues ou drapées. Si cette méthode ne produiſit pas de ces effets qu'on appelle magiques, elle répandit au moins ſur ſes ouvrages cette netteté qui fait diſtinguer de loin les figures, & l'on ne peut nier que ce ne ſoit encore une des parties eſſentielles de l'art. Il n'a pas été au de-là, &, content de la partie du clair-obſcur qui vient de l'imitation, il n'a pas cherché celle qui eſt idéale.

« Il avoit coutume de faire tomber les plus grandes
» lumières & les plus fortes ombres sur les figures du
» premier plan, comme si les draperies & tous les autres
» objets eussent été d'une même couleur. Il porta la
» lumière de chaque couleur de ses figures du premier
» plan jusqu'au blanc, & toutes les ombres jusqu'au
» noir. Cette habitude lui vint de ce qu'il dessinoit
» le sujet entier de son tableau d'après de petits modèles,
» & de ce qu'il en faisoit rarement des esquisses colo-
» riées. De cette manière, il s'accoutuma à placer les
» jours & les ombres sur ses figures comme si elles
» eussent été ombrées d'après des statues ; c'est-à-dire,
» que plus elles se trouvoient placées sur le devant
» du tableau, plus il renforçoit les lumières & les
» ombres en les dégradant à mesure que les figures
» fuyoient «.

» Le coloris est une partie dans laquelle il ne mérite
» pas d'avoir d'imitateurs. Il apprit d'abord, suivant
» l'usage de son temps, à peindre en détrempe, &
» comme il est fort difficile d'être coloriste dans ce
» genre de peinture, il ne surpassa pas ses maîtres.
» La fresque qu'il pratiqua sur-tout dans la suite ne
» pouvoit guere le perfectionner dans cette partie,
» parce qu'elle exige trop de promptitude dans l'exé-
» cution pour permettre de colorier d'après nature. Il
» rendit à Florence, chez Barthelemi de Saint-Marc,
» son pinceau plus vigoureux, ses couleurs plus ani-
» mées, sa touche moins léchée & acquit une grande
» perfection dans la fresque ; mais il ne mérita ja-
» mais d'être placé entre les grands coloristes «. *Mengs.*
On reconnoît cependant qu'il a été quelquefois d'une
grande vérité dans la couleur, & que, sur-tout dans

les derniers temps de sa vie, il y avoit fait des progrès remarquables : mais il ne faut pas le juger dans cette partie, d'après les principes de l'école Vénitienne, que l'on peut croire qu'il n'auroit pas adoptés, quand même il les auroit mieux connus. Il auroit peut-être craint qu'il ne nuisissent aux autres parties de l'art auxquel les il donnoit les premières places, & que par conséquent il vouloit faire dominer dans ses ouvrages.

La composition & l'ensemble des figures étoit la partie principale de *Raphaël*. Son esprit philosophique ne pouvoit être touché que des choses qui ont de l'expression. Il avoit une trop haute idée de son art, pour le regarder comme un art muet ; il vouloit le faire parler à l'ame & à l'esprit ; mais pour le faire parler, il faut lui donner quelque chose à dire, & cela n'est possible que dans les sujets expressifs. Si *Raphaël* ne s'éleva pas à la hauteur des Grecs, s'il ne posséda pas au même degré l'art d'embellir la nature, il vit du moins & imita ce que la nature a d'expressif & de beau. « Les » Grecs planoient avec majesté, dit Mengs, entre » la terre & le ciel : *Raphaël* a marché avec justesse » sur la terre.

» Il a été, non-seulement très-habile, mais surpre» nant dans la partie de la composition : c'est celle qui » lui a fait le plus d'honneur, & avec justice. Il en » a été le créateur, & n'a eu dans ce genre aucun » modèle ni dans l'antique, ni chez les modernes. On » pourroit dire qu'il auroit passé les limites de l'huma» nité, s'il avoit possédé toutes les parties de l'art au » même degré que celle-là.

« La composition est en général de deux espèces ; » ajoute le même artiste ; celle de Raphaël est le genre

» expreſſif, l'autre eſt le genre théâtral ou le pittoreſque, qui conſiſte en une diſpoſition agréable des figures du ſujet que l'on traite : Lanfranc a été le premier inventeur de ce genre, & après lui, Pietre de Cortone. Je donne la préférence à Raphaël ſur tous les autres dans cette partie, parce que la raiſon a préſidé à tous ſes ouvrages ou du moins au plus grand nombre. Il ne s'eſt pas laiſſé ſéduire par des idées communes, ou même par de belles idées dans ſes figures acceſſoires, qui auroient détourné l'attention de l'objet principal, & en auroient diminué la beauté ».

Nous avons parlé ailleurs de l'art avec lequel il a traité les draperies : *voyez* DRAPERIES. Il eſt inutile de s'arrêter à l'harmonie de ſes ouvrages ; comme il n'a jamais ſongé au délicat & au gracieux, mais toujours à l'expreſſion, il s'eſt peu occupé de l'harmonie. Ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe en trouver dans ſes tableaux ; mais elle eſt plutôt un effet de l'imitation de la nature, que le fruit de ſes talens particuliers dans cette partie.

ÉCOLE VÉNITIENNE. Cette *école* eſt l'élève de la nature. Les peintres Vénitiens n'ayant pas ſous les yeux comme ceux de Rome, des reſtes de l'art antique, manquerent de leçons pour ſe faire une juſte idée de la beauté des formes & de celle de l'expreſſion. Ils copièrent ſans choix les formes de la nature ; mais ils furent ſur-tout frappés des beautés qu'elle offroit dans le mêlange & la variété de ſes couleurs. N'étant point diſtraits de cette partie ſi flatteuſe par d'autres parties d'un ordre ſupérieur, ils y donnèrent toute leur attention, & ſe diſtinguèrent par le coloris. Ils ne ſe contentèrent pas de caractériſer les objets par comparaiſon, en faiſant valoir la couleur propre de l'un par la couleur

propre de l'autre ; mais ils cherchèrent encore par le rapprochement, l'accord ou l'oppoſition des objets colorés, par le contraſte de la lumière, & de ſa privation, à produire une vigueur piquante, à appeller & à fixer le regard.

Ce DOMINIQUE que nous avons vu périr ſi malheureuſement à Florence par la jalouſe cupidité d'André Caſtagna, ce *Dominique* qui fut le ſecond artiſte Italien qui poſſédât l'art encore ſecret de peindre en huile, avoit eu pour élève, avant de quitter Veniſe, ſa patrie, JACQUES BELLIN, qui mourut en 1470, & qu'on ne connoît que par l'éducation pittoreſque qu'il donna à GENTIL & JEAN Bellin ſes fils.

Gentil, qui étoit l'aîné, peignit ſur-tout en détrempe. On ſait qu'il fut mandé à Conſtantinople par Mahomet II. Il fit voir à ce conquérant un tableau de la décolation de Saint-Jean qu'il venoit de peindre. Le héros barbare critiqua le cou de la figure, ſoutint au peintre que la peau ſe retire en cette partie auſſitôt que la tête a été ſéparée du tronc, & pour joindre la démonſtration au principe, il ſe fit amener un eſclave auquel il fit trancher la tête. Bellin frémit de cette leçon, & pour n'être plus expoſé à en recevoir de ſemblables, il revint à Florence où il mourut en 1501.

Jean contribua beaucoup aux progrès de ſon art en peignant conſtamment en huile & d'après nature. Quoiqu'il ait toujours conſervé une grande ſèchereſſe, il en eut cependant beaucoup moins que ſon pere & ſon frere, & l'on voit dans ſes ouvrages une grande propreté de couleur, & un commencement d'harmonie. Son goût de deſſin eſt gothique, ſes airs de tête aſſez

nobles, ſes attitudes d'un mauvais choix, ſes figures ſans expreſſion.

Il eut pour diſciple le Giorgione & le Titien.

Le Giorgione ſe diſtingua par un travail facile & un deſſin d'un meilleur goût que celui de ſon maître, mais ſur tout par le degré auquel il porta le coloris. Il ne vêcut que trente-deux ans, & excita l'émulation du Titien qui ne tarda pas à le ſurpaſſer.

Tiziano Vecelli, que les François nomment le Titien, naquit d'une famille noble à Cador dans le Frioul en 1477. Il fut remis dès ſon enfance aux ſoins d'un oncle qui demeuroit à Veniſe & qui le plaça dans l'*ecole* de *Jean Bellin*. Il y apprit à ſuivre ſervilement la nature; mais quand il eut vu les ouvrages du Giorgione, il commença à chercher l'idéal dans la couleur. En 1546 il fut appellé à Rome par le Cardinal Farnèſe pour faire le portrait du Pape. Il mourut de la peſte en 1576 âgé de 99 ans.

Si dans ſes tableaux d'hiſtoire, on veut trouver en lui un hiſtorien, il paroîtra fort infidèle, comme tous les artiſtes de la même *école*. Il ne cherchoit ni la vérité de la ſcène, ni celle du coſtume, ni l'expreſſion que ſuppoſe le ſujet, ni les autres convenances qu'on voit avec tant de plaiſir dans les ouvrages des artiſtes qui ont été curieux d'étudier l'antiquité. Enfin on ne trouvera en lui qu'un très-grand peintre & rien de plus.

Quoiqu'on ne le place pas dans la claſſe des grands deſſinateurs, il ne faut pas croire qu'il n'ait pas ſu bien deſſiner. On l'a quelquefois calomnié à cet égard en lui attribuant des ouvrages qui ne ſont pas de lui, ou en le jugeant ſur quelques-uns de ceux où il s'eſt négligé.

négligé. Tous les peintres de ce temps avoient reçu de leur éducation la justesse du coup d'œil & la facilité de rendre tout ce qu'ils se proposoient d'imiter. Comme le Titien ne se proposa que l'imitation de la nature, il représenta de belles formes quand elles lui furent offertes par le modèle, & il cessa d'être beau quand ses modèles manquèrent de beauté. S'il avoit eu, comme Raphaël, l'amour du beau, si cet amour lui avoit été inspiré par la connoissance de l'antique qui lui manquoit, il auroit choisi dans la nature ce qui méritoit sur tout d'être imité, il auroit égalé dans le dessin Raphaël & tous les peintres les plus célèbres.

Mais quoiqu'il ne mérite pas d'être placé entre les artistes qui se sont distingués par l'excellence du choix, il ne semble pas avoir tout-à-fait manqué du sentiment de la grandeur & de la noblesse. Il a souvent cherché dans les figures d'hommes la grandiosité : mais si quelquefois, comme Michel-Ange, il exagéroit & chargeoit le dessin, c'étoit plutôt pour montrer la nature tendre & charnue, que pour la rendre, comme Michel-Ange, puissante & musculeuse. Le sentiment de la couleur, plutôt qu'un principe de composition, l'engageoit à faire sur-tout paroître les plus belles parties, parce que ce sont celles qui offrent les plus grandes & les plus belles masses. Il a montré du goût dans les représentations des femmes & des enfans. Il donnoit aux femmes des attitudes naïves & négligées qui ne sont pas la grace, mais quelque chose qui y ressemble. Il savoit donner à leurs coëffures & à leurs ajustemens une élégance pittoresque.

Presqu'entiérement livré à la simple imitation, il n'a pas mis plus de choix dans la partie du clair-obscur

que dans celle du dessin. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir été très-foible dans cette partie, parce que cherchant à imiter les couleurs de la nature, il fut obligé pour y parvenir d'observer les dégrés de la lumiere. Comme il portoit au plus haut point l'imitation des couleurs naturelles, il n'a pu être tout-à-fait ignorant dans le clair-obscur : mais il faut cependant avouer que ce n'est pas dans l'intelligence de cette partie de l'art qu'il faut chercher le principe des beautés qu'offrent ses ouvrages ; ce principe réside dans l'entente des couleurs propres & des couleurs locales, & il porta cette entente au plus haut dégré. On peut quelquefois lui reprocher de la dureté dans son clair-obscur, & il étoit conduit à cette dureté par l'affectation de chercher à produire de grands effets par les contrastes.

Les peintres de l'*école Florentine* & de l'*école Romaine*, peignoient le plus ordinairement à fresque ou en détrempe, & en peignant, au lieu de prendre la nature, ils n'avoient sous les yeux que leurs cartons. Le *Titien* peignit d'abord à l'huile & d'après nature, & cette pratique, jointe à ses heureuses dispositions, devoit lui acquérir une couleur plus conforme à la vérité. Il eut encore un autre avantage pour devenir coloriste, celui de faire souvent des portraits. Ce genre l'astreignoit à imiter les couleurs de la nature dans les carnations & les draperies. Comme il étoit obligé de copier les habits des personnes qu'il représentoit, il apprit à varier sa couleur & sa touche, pour rendre la variété des étoffes : enfin, il peignit le paysage, & il en étudioit aussi la couleur d'après nature. Il a résulté de cette même étude que le Poussin, qui assurément n'est pas placé dans la classe des grands coloristes, a

cependant donné une bonne couleur aux paysages & aux fonds de ses tableaux.

« Comme le Titien s'apperçut, dit Mengs, que les » objets qui sont beaux dans la nature font souvent un » mauvais effet dans la peinture, il chercha à par» venir au choix dans l'imitation de la vérité, & il » remarqua qu'il y a des objets dont les couleurs lo» cales sont très-belles, mais qui sont dégradées par les » reflets, par la porosité des corps, par les différentes » teintes de la lumiere, &c. Il vit aussi que, dans » chaque objet, il y a une infinité de demi-teintes, » ce qui le conduisit à la connoissance de l'harmonie. » Enfin, il observa que, dans la nature, chaque objet » offre un accord particulier de transparence, d'opa» cité, de rudesse & de poli, & que tous ces objets » différent dans le dégré de leurs teintes & de leurs » ombres. Ce fut dans cette diversité qu'il chercha la » perfection de son art. Dans la suite, il prit, dans » chaque partie, le plus pour le tout; c'est-à-dire, que » d'une carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes, » il ne formoit qu'une seule demi-teinte, & qu'il » n'employoit presqu'aucune demi-teinte, dans celle » où il y en avoit peu. Par ce moyen, il parvint à » posséder un coloris supérieurement beau, & c'est » dans cette partie qu'il a été le plus grand maître & » qu'il faut l'imiter. Par l'étude de la distribution des » principales couleurs, il acquit la connoissance des » principales masses, ainsi que Raphaël y étoit parvenu » par le dessin, & le Correge par le clair-obscur ».

Le *Titien* a mis en général peu d'expression dans ses tableaux, & il y a même quelquefois introduit des portraits, ce qui en augmente la froideur; car s'il est

vrai que les têtes doivent être étudiées d'après nature même dans les tableaux d'hiſtoire, il eſt vrai auſſi qu'elles ne doivent pas préſenter une nature individuelle, mais une nature générale & idéale : il faut qu'elles aient toute la vérité de la nature, & il ne faut pas cependant qu'elles reſſemblent à des gens que nous pouvons connoître. Le peintre a manqué une partie de l'effet qu'il doit produire, ſi quand il nous repréſente Achille, Hector, Céſar, nous pouvons dire : *je l'ai vu quelque part.* Nous ne pourrons nous pénétrer pour des gens de notre connoiſſance de ce reſpect que nous impoſent les grands perſonnages de l'antiquité.

Le *Titien* fut d'abord ſymmétrique dans ſa compoſition. C'étoit, comme nous l'avons dit en parlant de Michel-Ange, la méthode de ſon tems. Sa ſeconde maniere a été plus variée, plus libre : mais, quoiqu'il ait quelquefois bien compoſé, on ne peut pas dire qu'il ſe ſoit fait des principes de compoſition : il ſemble, dans toutes les parties, n'avoir fait que ſuivre la nature, ſans avoir eu recours à l'art.

» Le *Titien*, ajoute Mengs, n'a pas montré beau» coup d'idéal dans ſon deſſin. Dans le clair-obſcur, » il en poſſédoit aſſez pour bien concevoir la nature, » mais il n'en a pas eu autant que le Correge, & ſon » clair-obſcur n'eſt, pour ainſi dire, qu'ébauché. Il » a eu plus d'idéal dans le coloris, & même aſſez » pour trouver le vrai caractere & le juſte dégré des » couleurs qu'il a ſu bien diſpoſer : car il n'eſt pas ſi » facile qu'on le croit de ſavoir quand il faut ſe ſervir » d'une draperie rouge, ou d'une draperie bleue, & » c'eſt une partie que le Titien a merveilleuſement

» bien entendue. Il a mis auſſi une grande harmonie » dans les couleurs, partie qui tient à l'idéal & qui » ne peut s'apprendre dans la nature, ſi on ne la con- » çoit pas d'abord dans l'imagination. J'en dis autant » du clair-obſcur, parce que les demi-teintes n'ont pas » autant de dégré dans l'art qu'elles en ont dans la na- » ture; ce qui peut s'appliquer de même à l'harmonie » & aux couleurs, où une ſimple imitation de la na- » ture ne ſervira de rien : j'en conclus donc que le » Titien n'a pu ſi bien remplir cette partie, ſans avoir » beaucoup d'idéal. Sa compoſition eſt fort ſimple, & » il n'y a jamais mis que ce qui étoit abſolument né- » ceſſaire; par conſéquent il n'a été que fort peu idéal » dans cette partie ».

Les couleurs de ſes tableaux ſont tellement fondues, qu'elles ne laiſſent aucune idée des couleurs qui étoient ſur ſa palette, ce qui le diſtingue de Rubens qui a placé ſans preſque les fondre, les couleurs les unes à côté des autres. Cette pratique l'empêche d'être auſſi harmonieux, & même ne lui permet de parvenir à une ſorte d'harmonie, qu'à force d'employer une grande diverſité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. On ne ſauroit dire, en voyant les tableaux du *Titien*, avec quelles couleurs il a produit ſes teintes. Cette pratique, qui l'a conduit à une imitation ſi parfaite de la nature colorée, rend le maniement de ſon pinceau peu apparent. Les amateurs n'ont pas ce plaiſir auquel ils ſont ſi ſenſibles, parce que c'eſt un de ceux qui ſont le plus à leur portée, d'y voir la liberté de la main; mais ils n'y peuvent rien voir non plus qui témoigne la gêne, & d'ailleurs ils doivent être conſolés par les touches, auſſi juſtes que fines, dont cet artiſte

animoit ſon travail, & qui accuſent avec la plus grande préciſion le caractere des différens objets.

Il a peint de belles étoffes & en a bien repréſenté le caractere : mais on ne ſauroit dire qu'il ait bien drapé. Il a même ſouvent péché par la diſpoſition des plis, & l'on voit qu'au lieu de faire un choix fondé ſur des principes, il ſe contentoit de copier les haſards que lui offroit la nature. Comme le haſard offre quelquefois de belles ſuites de plis, il n'eſt pas rare d'en trouver auſſi dans les tableaux du *Titien*.

Il eſt, entre les peintres d'hiſtoire, l'un de ceux qui ont le mieux fait le payſage. Ses ſites ſont bien choiſis, ſes arbres ſont variés dans leurs formes, & leur feuillé eſt bien rendu. Il avoit coutume, pour rendre ſes payſages plus piquans, d'y repréſenter quelques effets extraordinaires de la nature.

ECOLE LOMBARDE; elle ſe diſtingue par la grace, par un goût de deſſin agréable quoiqu'il ne ſoit pas d'une grande correction, par un pinceau moëlleux & une belle fonte de couleur.

ANTONIO ALLEGRI, dit le CORREGE, en eſt le pere & l'ornement. Il naquit à Correge ou dans un village voiſin de cette ville. Quelques écrivains placent ſa naiſſance en 1490; mais Mengs, que nous allons ſuivre conſtamment dans ce que nous dirons de ce peintre, croit plus vraiſemblable qu'il eſt né quatre ans plus tard, & regarde comme certain qu'il eſt mort en 1534 à l'âge de quarante ans. Il fut marié deux fois & eut des enfans de ſes deux femmes.

L'opinion la plus générale eſt que le *Correge* eſt né de parens pauvres & de baſſe extraction; d'autres prétendent, mais ſans preuve, qu'il étoit d'une famille noble

& très-riche : Mengs prend un milieu entre ces deux ſentimens, & croit qu'il jouiſſoit d'une aiſance honnête, proportionnée au pays & au temps où il vivoit. La rareté des eſpeces & la langueur de la circulation eſt prouvée par la ſorte de monnoie dans laquelle on payoit le *Correge*, à qui l'on donnoit en cuivre des ſommes aſſez fortes. Mengs ſe confirme dans l'opinion que cet artiſte n'étoit pas infortuné, par l'inſpection de ſes ouvrages, dans leſquels il ne trouve pas, comme dans ceux des peintres qui languiſſoient dans la pauvreté, des témoignages de léſine, ni même d'économie. Ses tableaux ſont peints ou ſur des toiles très-fines, ou ſur de bons panneaux, ou même ſur du cuivre : ils ſont finis avec beaucoup de ſoin, & ne ſemblent pas être l'ouvrage d'un homme qui attendît le paiement avec impatience ; les couleurs les plus cheres & les plus difficiles à employer n'y ſont pas épargnées ; elles s'y trouvent même avec une ſorte de profuſion. Enfin on ſait qu'il employoit pour faire les modeles de ſa coupole de Parme, le Begarelli, ſculpteur eſtimé même de Michel-Ange, & aucun peintre aujourd'hui ne ſeroit en état de payer à un bon ſculpteur les modeles néceſſaires pour un ouvrage ſi conſidérable.

On donne pour preuve de la pauvreté du Corrége & de la foible rétribution qu'il tiroit de ſes ouvrages, la ſomme de cent ſoixante dix écus qu'il reçut en monnoie de cuivre pour ſa ſeconde coupole. C'eſt de ce même fait que Mengs tire la preuve que le *Corrége* étoit aſſez honnêtement payé eu égard à ſon pays. En effet, comme une coupole exige beaucoup de tems & des avances conſidérables de la part de l'artiſte, il eſt néceſſaire qu'il reçoive ſon payement en différens termes. Les cent

soixante & dix écus que reçut *le Corrège* ne faisoient donc que la plus foible partie des sommes qu'il avoit reçues pendant le cours de l'ouvrage, & Raphaël qui vivoit dans un pays plus riche, & qui fut le plus richement payé de tous les peintres de son tems, ne reçut que douze cens écus d'or pour chacune des loges du Vatican. Le dernier payement fait au *Corrège* fut, dit-on, la cause de sa mort; il voulut porter lui-même toute la somme qu'il venoit de recevoir, & la fatigue lui donna une fluxion de poitrine.

Il commença, comme tous les autres peintres de son tems, par imiter uniquement la nature; mais comme il étoit principalement touché de la grace, il purgea son dessin de toutes les parties tranchantes & angulaires. Il reconnut que les grandes formes contribuent à rendre un ouvrage gracieux; il rejetta toutes les petites parties, agrandit les contours, évita les lignes droites & les angles aigus, & donna ainsi une certaine grandiosité à son dessin. Il le rendit élégant & large, il en varia les contours, & les rendit ondoyans, mais il ne fut pas toujours pur & correct.

» Il ne répandoit pas, comme Raphaël, qui lui est » fort inférieur en cette partie, la lumière sur tout le » tableau; mais il plaçoit les jours & les ombres où » il croyoit qu'ils feroient le meilleur effet. Si le » jour tomboit naturellement sur l'endroit qu'il vouloit » tenir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit; sinon, » il plaçoit dans cet endroit un corps clair ou opaque, » de la chair, une draperie, ou tout autre objet qui » pouvoit produire le degré de lumière qu'il souhai- » toit, &, par ce moyen, il parvint à la beauté idéale » du clair-obscur. A cette partie du clair-obscur, il

» joignit une eſpèce d'harmonie, c'eſt-à-dire qu'il » diſtribua ſon clair-obſcur de façon que la plus grande » lumière & l'ombre la plus forte ne ſe préſentoient » que ſur une ſeule partie de ſes tableaux. Son goût » délicat lui apprit que la trop forte oppoſition des » lumières & des ombres cauſe une grande dureté; » auſſi ne plaça-t-il pas le noir à côté du blanc comme » d'autres artiſtes qui ont, ainſi que lui, cherché la » beauté dans la partie du clair-obſcur; mais il paſſa, » par une gradation inſenſible, d'une couleur à une » autre, mettant le gris obſçur à côté du noir, & le » gris clair à côté du blanc, de ſorte que ſes ouvrages » ſont toujours d'une grande douceur. Il ſe garda bien » auſſi de mettre enſemble de fortes maſſes de jour & » d'ombre. S'il avoit à faire une partie très-éçlairée » ou très-fortement ombrée, il n'en plaçoit pas im- » médiatement à côté une autre de la même eſpèce; » mais il laiſſoit entre deux un grand intervalle de » demi-teinte, par lequel il ramenoit l'œil d'une grande » tenſion au repos. Par cet équilibre des couleurs, l'œil » du ſpectateur reçoit continuellement des ſenſations » différentes, & il n'éprouve jamais de fatigue, parce » qu'il trouve toujours des beautés nouvelles dans l'ou- » vrage qu'il contemple «.

Le *Correge* commença par peindre à l'huile, genre de peinture ſuſceptible d'une touche délicate & ſuave; & comme ſon caractere le portoit à tout ce qui eſt agréable, il donna tout de ſuite un ton moëlleux à ſes tableaux. Il chercha des couleurs tranſparentes pour repréſenter des ombres conformes à la nature, & adopta une manière de glacer qui fit paroître réellement obſcures les parties ombrées. C'eſt à quoi l'on ne peut

parvenir par les couleurs les plus sombres, si elles ne sont pas transparentes, parce que la lumière réfléchit sur leur superficie, & qu'elles ne représentent par conséquent qu'une couleur obscure, mais éclairée; au lieu que les couleurs transparentes, absorbant les rayons de la lumière, représentent une superficie réellement obscure. Il empâta fortement les rehauts, parce qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir un nouveau degré de la clarté du jour. Il s'apperçut que la lumière qui vient du soleil n'est pas blanche, mais jaunâtre, & que les reflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps d'où ils rejaillissent : & ce fut ainsi qu'il parvint à la théorie de l'emploi des couleurs dans les trois parties, les jours, les ombres & les reflets. Mais c'est sur-tout dans la couleur de ses ombres qu'il faut chercher à l'imiter, car ses lumières sont trop claires & un peu lourdes, & ses chairs ne sont pas assez transparentes.

Le *Corrège* ne doit pas être choisi pour modèle, de toutes les sortes d'expressions. Né pour les graces, il ne pouvoit consentir à les abandonner, & il affoiblissoit toutes les affections qui tendent à les altérer. S'il peint la douleur, c'est celle d'un enfant qui sera bientôt remplacée par les ris; s'il peint la colère, c'est celle d'une jeune & douce amante. Quant à la distribution, il chercha plus à placer ses figures de manière à fournir de grandes masses d'ombre & de lumière, qu'à les faire concourir à une expression générale.

Dans ses draperies mêmes, il a toujours eu la grace pour objet. Il chercha plus les masses que l'expression, & préféra l'agréable au beau. Ses draperies sont larges & légères; mais les plis n'en sont pas savamment dis-

tribués; quelquefois même, chez lui, les vêtemens cachent & coupent les figures. Mais il a été ſavant dans les couleurs des étoffes; elles ſont preſque toujours moëlleuſes, & s'il les choiſit ſouvent d'une teinte ſombre, c'eſt pour donner aux chairs plus d'éclat & de délicateſſe.

En cherchant le gracieux, l'agréable, ce qui doit plaire enfin, il devoit trouver l'harmonie; c'eſt auſſi dans cette partie qu'il a excellé. Comme la délicateſſe de ſon goût ne lui permettoit pas de ſouffrir de fortes oppoſitions, il falloit bien qu'il devînt un grand maître dans cette partie qui n'eſt autre choſe que l'art de paſſer d'un extrême à l'autre par des nuances intermédiaires qui les lient doucement entr'eux. Il fut harmonieux dans le deſſin, en coupant par des lignes courbes les lignes droites qui formeroient des contours anguleux, & en rendant toujours ſon trait ondoyant. De même, tant dans les lumières que dans les ombres, il plaça toujours entre les deux extrêmes un eſpace deſtiné à les unir & à ſervir de paſſage de l'un à l'autre. La délicateſſe de ſes organes lui avoit fait ſentir mieux qu'à tout autre artiſte qu'après une certaine tenſion les yeux ont beſoin de repos: il eut donc ſoin de faire ſuivre une couleur franche & dominante par une demi-teinte, & de conduire, par une gradation inſenſible, l'œil du ſpectateur au même degré de tenſion d'où il étoit parti. Ainſi, dit Mengs, une muſique agréable & mélodieuſe arrache ſi doucement au ſommeil que le réveil reſſemble plutôt à un enchantement qu'à un ſommeil interrompu.

Un goût délicat dans la couleur, une parfaite intelligence du clair-obſcur, l'art d'unir le clair au

clair, l'ombre à l'ombre; celui de détacher les objets du fond, une harmonie enfin que personne n'a jamais surpassée ni même égalée, voilà dans quelles parties jointes à la grace le *Corrège* est au-dessus de tous les autres peintres.

Les CARRACHES, *Louis* & les deux frères *Augustin* & *Annibal* ses cousins-germains, peuvent être regardés comme les pères de la seconde *école Lombarde*, qu'on distingue quelquefois par le nom d'ÉCOLE DE BOLOGNE. Ils furent les restaurateurs de l'art qui s'étoit obscurci dans l'Italie entière après y avoir jetté tant d'éclat. Tous trois étoient de Bologne, & leur naissance étoit obscure: le père d'*Augustin* & d'*Annibal* étoit Tailleur. Tous trois différoient peu par leur âge: *Louis* naquit en 1555, *Augustin* en 1557, & *Annibal* en 1560.

Louis, comme le plus âgé, fut le maître des deux autres. Il avoit étudié les ouvrages du Titien & de Paul Véronèse à Venise, ceux d'André del Sarte, à Florence; ceux du Corrège, à Parme; ceux de Jules-Romain à Mantoue; mais c'étoit sur-tout la manière du Corrège qu'il tâchoit d'imiter. *Annibal* se partagea entre le Corrège & le Titien; *Augustin*, leur émule dans la peinture, avoit l'esprit cultivé par les lettres, & donnoit une partie de son tems à la poésie, à la musique, à la danse & aux exercices du corps; mais il se consacroit principalement à la gravure qu'il avoit apprise de Corneille Cort. Souvent ils travailloient tous les trois aux mêmes ouvrages; & l'on admiroit que leurs mains parussent être conduites par un même esprit.

Ils établirent à Bologne une académie que leur zèle pour le progrès de l'art fit nommer d'abord l'*academia*

degli Desiderosi, & qu'on appella dans la suite l'académie des *Carraches*, parce que la gloire que s'acquirent ces trois artistes ne permit pas de donner un nom plus illustre à un établissement dont ils étoient les auteurs. On y posoit le modèle, on y professoit la perspective & l'anatomie, on y donnoit des leçons sur les belles proportions de la nature, sur la meilleure manière d'employer les couleurs, & sur les principes des ombres & des lumières. On y faisoit souvent des conférences, & non-seulement des artistes, mais des gens de lettres y proposoient, y éclaircissoient des difficultés relatives à l'art.

La réputation des *Carraches* ne resta pas renfermée dans la Lombardie ; elle s'étendit jusqu'à Rome, & le Cardinal Odoard Farnèse qui vouloit que la peinture ajoutât ses richesses à la magnificence de son palais, crut *Annibal* digne de le décorer. Il le manda, & le peintre de Bologne, qui n'avoit pu prendre encore qu'une connoissance imparfaite des chefs-d'œuvre de l'antiquité & de ceux de Raphaël, saisit avec joie cette occasion d'acquérir des connoissances nouvelles, en exerçant celles que déja il avoit acquises. Appellé à Rome comme un grand maître, il ne crut pas se dégrader en commençant par y reprendre le personnage d'étudiant, & il partagea ses journées entre les travaux qui lui étoient confiés & l'étude des antiques & des plus beaux ouvrages des modernes.

Dès-lors il changea sa manière. Il avoit jusques là regardé comme les premières parties de l'art la couleur du Titien & la suavité du Corrège ; il reconnut que ces parties si attrayantes étoient cependant subordonnées à deux autres plus nobles ; la représentation de l'ame & celle de la beauté. C'est en faisant de ces deux parties

les premiers objets de ſes travaux, que le peintre élève ſon art à n'être plus ſeulement une imitation de la nature extérieure; mais à donner une idée céleſte de la nature de l'homme par la beauté de ſes formes, & à fixer en quelque ſorte ſur la toile, par l'expreſſion, le ſouffle de vie qu'il a reçu de ſon auteur. Il s'apperçut que le ſoin de repréſenter ſeulement la nature colorée, appartient à des genres inférieurs de l'art, & que la deſtination du premier genre, celui de l'hiſtoire, eſt ſur-tout de repréſenter la nature animée. Il ſentit que les genres inférieurs doivent emprunter leurs premiers charmes de la couleur, parce qu'ils ſont deſtinés à plaire aux yeux, & qu'ils ne doivent négliger aucuns moyens de ſéduction, parce qu'ils ne peuvent attacher par aucun intérêt puiſſant; mais que le genre de l'hiſtoire doit uſer avec modération de ces preſtiges, parce qu'ayant aſſez de dignité pour maîtriſer la penſée, il doit rejetter tout ce qui peut la diſtraire. Mais il ne ſentit peut-être pas aſſez qu'elle doit aſſurer par l'effet l'impreſſion qu'elle veut produire, & que le ton du tableau doit en fortifier l'expreſſion.

Il employa huit ans à décorer le palais Farnèſe, ne recevant que dix écus par mois. Quand l'ouvrage fut entièrement terminé, on lui apporta cinq cens écus. Le *Carrache*, né dans la pauvreté, & accoutumé à une vie pauvre, avoit pour l'argent un mépris très-ſincère dont il donna pluſieurs fois les preuves les moins équivoques: mais il regarda la foibleſſe de la récompenſe qu'il recevoit comme un témoignage du mépris qu'on faiſoit de ſes talens, & cette injure le plongea dans une mélancolie qui abrégea ſes jours. Il mourut à Rome en 1606, âgé de quarante-neuf ans.

On a ſouvent confondu les ouvrages des différens

Carraches, parce qu'il y avoit une grande reſſemblance dans leur manière, ſur-tout avant qu'*Annibal* ſe fût établi à Rome. Cependant chacun d'eux avoit un caractère marqué qui peut le faire reconnoître. *Louis* avoit moins de feu, mais plus de grace & de *grandioſité*; *Auguſtin* plus d'eſprit dans la conception, plus d'agrément dans l'exécution; c'eſt de lui qu'eſt, dans la galerie Farnèſe, le tableau qui repréſente Galathée entre les bras d'un triton, & celui d'Aurore & de Céphale; *Annibal* ſe caractériſe par plus de fierté, par un deſſin plus profond, une expreſſion plus vive, une exécution plus ferme.

M. Raynolds qui a vu à Bologne les ouvrages de *Louis*, marque pour ce peintre un goût de prédilection. Il l'offre ſur-tout comme le premier modèle dans ce qu'il appelle le ſtyle en peinture, & qui n'eſt autre choſe que la faculté de diſpoſer les couleurs de manière à exprimer nos idées ou nos ſentimens, comme les paroles ont la même deſtination dans le diſcours. » *Louis* » *Carrache*, dit-il, eſt celui qui, dans ſes meilleurs » ouvrages, ſemble approcher le plus de la perfection » dans cette partie; ſes jours & ſes ombres, larges » ſans affectation; la ſimplicité de ſon coloris qui, mé- » nagé avec intelligence, ne diſtrait pas le regard de » l'objet qui doit l'occuper; l'effet impoſant de ce » demi-jour qui ſemble répandu ſur toutes ſes produc- » tions, conviennent mieux, ſelon moi, aux ſujets » graves & majeſtueux que ce brillant plus factice » de la lumière du ſoleil dont le Titien a éclairé ſes » ouvrages. Il eſt malheureux que les productions de » *Louis*, dont je crois l'étude ſi utile aux élèves ne ſe » trouvent qu'à Bologne. Ses ouvrages ſont dignes de

» fixer l'attention des jeunes artiſtes, & je crois que
» ceux qui voyagent devroient prolonger plus qu'ils ne
» le font ordinairement leur ſejour en cette ville ».

Annibal, entre les grands maîtres, eſt compté parmi ceux qui peuvent ſervir de modèle pour la ſcience & la beauté du deſſin : c'eſt pour cet objet d'étude que les figures feintes de ſtuc qu'il a repréſentées dans la galerie Farneſe ſont préférées à ſes tableaux. Ceux qui le blâment d'être devenu moins coloriſte à Rome qu'il ne l'avoit été à Bologne, doivent cependant reconnoître que c'eſt à ſa ſeconde maniere qu'il doit ſur-tout le grand nom dont il jouit. Les critiques ſévères trouvent que ſon deſſin eſt trop peu varié dans les formes; qu'il excelloit ſeulement dans la beauté mâle; qu'en imitant les formes des ſtatues antiques, il en a quelquefois approché, mais ſans être parvenu à la ſublimité des idées & du ſtyle qui formoit le caractère des anciens, en ſorte qu'il a bien imité l'extérieur de leur manière, mais qu'il n'a pas pénétré l'intérieur de ces admirables artiſtes, ni les raiſonnemens profonds qui les déterminoient.

Les ſuccès d'*Annibal* & ſa gloire bien méritée ont peut-être été nuiſibles à l'art. La plupart des artiſtes qui ſont venus après lui, ſéduits par ſon mérite & ſa réputation, ſe le ſont propoſé pour objet de leurs études au lieu de remonter principalement aux maîtres qui avoient été les ſiens, & qu'il n'avoit pas égalés. Il en eſt réſulté qu'eux-mêmes ne ſont pas devenus les égaux d'Annibal, & qu'ils ont chargé ſes défauts ſans atteindre à ſes beautés; qu'ils ſe ſont plus attachés aux formes qui indiquent la vigueur, qu'à celles qui produiſent la grace; qu'ils ont négligé l'expreſſion des affections intérieures

intérieures pour l'imitation des formes extérieures, au lieu de faire contribuer les formes extérieures à exprimer les affectations de l'âme, & qu'ils ne se sont pas élevés enfin aux sublimes conceptions de Raphaël. Dans l'*école Françoise*, le Brun s'étoit formé sur les ouvrages originaux d'Annibal, le Sueur n'avoit guère pu étudier Raphaël que par des estampes faites d'après ce maître ; & cependant il l'emporta sur son émule dans le genre de beauté qui intéresse l'ame, & dans l'expression des mouvemens intérieurs qui l'affectent.

L'École Françoise est si différente d'elle-même dans ses différens maîtres, & il y a eu, s'il est permis de parler ainsi, tant de différentes *écoles* dans cette *école*, qu'il est bien difficile de la caractériser. Entre ses artistes les uns se sont formés sur des peintres Florentins ou Lombards ; d'autres ont étudié à Rome la manière Romaine ; d'autres ont cherché celle des peintres Vénitiens ; quelques-uns se sont distingués par une manière qu'ils paroissent ne devoir qu'à eux-mêmes. Quel est, de tant de styles différens, celui qui caractérisera nôtre *école* ? En parlant généralement, & laissant à part les exceptions, on diroit peut-être que son caractère est de n'avoir pas de caractère particulier, mais de se distinguer par son aptitude à imiter celui qu'elle veut prendre. On pourroit encore, en ne la considérant toujours qu'en général, dire qu'elle réunit en un degré moyen les différentes parties de l'art, sans se distinguer par aucune partie spéciale, ni en porter aucune à un degré éminent.

Il ne seroit pas plus aisé de marquer le tems où la peinture a commencé parmi nous. On sait que la France avoit très-anciennement des peintres sur vitres

& des peintres en miniatures; & que même, dans ces deux genres, l'Italie eut quelquefois recours à nos artiſtes. Enfin, quand François Ier. manda le Roſſo ou maître Roux, Florentin, & le Primatice, Bolonois, elle poſſédoit un aſſez grand nombre de peintres qui ne ſe diſtinguoient pas, il eſt vrai, par un talent ſupérieur, mais qui furent du moins en état de travailler ſous ces maîtres étrangers.

Le plus ancien des peintres françois qui ait laiſſé un nom eſt JEAN COUSIN, qui exerça le plus ſouvent ſon talent ſur des vitres, mais qui s'eſt auſſi diſtingué par des tableaux. On regarde celui du jugement dernier, dans la ſacriſtie des Minimes du bois de Vincennes, comme un témoignage de la fertilité de ſon génie : ce morceau eſt gravé. *Jean Couſin* exerçoit auſſi la ſculpture. Il étoit correct, mais peu élégant dans ſon deſſin.

La peinture, quelque tems encouragée par François Ier, tomba dans un état de langueur, d'où elle ne put ſe relever que ſous le règne de Louis XIII. Ce fut alors que florit JACQUES BLANCHARD, formé à l'*école* de Veniſe, & que nous appellons le *Titien François*. Comme il eſt mort jeune, & ſans avoir laiſſé d'élèves qui aient perpétué ſon talent, on peut le regarder comme un bon artiſte iſolé, & non comme l'un des inſtituteurs de l'*école françoiſe*.

La France n'a pas non plus le bonheur de pouvoir compter entre les maîtres de ſon *école*, l'un des plus grands peintres, ou le plus grand peut-être, qu'elle ait produit. Comme c'eſt preſque toujours en Italie qu'il a exercé ſes talens, l'Italie le revendique : mais la France, fière de lui avoir donné la naiſſance &

la première éducation, se console de ne pouvoir le compter au nombre des fondateurs de son *école*, en le comptant du moins au nombre de ses artistes.

On entend bien que nous parlons du *Poussin*, que les François appellent le *Raphaël de la France*, mais qui n'eut pas d'*école* & ne laissa pas d'élèves comme le peintre d'Urbin.

Nicolas Poussin, naquit à Andely en Normandie en 1594, d'une famille originaire de Soissons. Son pere étoit noble, mais sans fortune. Le jeune *Poussin*, pendant le cours de ses études littéraires, manifesta son goût pour le dessin, & il y fit des progrès rapides dès qu'il eut obtenu de son pere la permission de s'y livrer. Il quitta vers l'âge de dix-huit ans la province où il avoit pris naissance, pour venir à Paris chercher des maîtres; mais, comme nous l'avons dit, l'art y étoit dans un état de langueur. *Poussin* prit successivement les leçons de deux peintres dont l'un étoit sans talent, & l'autre avoit seulement quelqu'habileté dans le portrait. Il ne tarda pas à reconnoître le peu de fruit qu'il pourroit recueillir sous de tels instituteurs, & les quitta au bout de quelques mois. Il avoit appris sous eux la manœuvre de l'art, & il n'eut plus d'autres maîtres que des estampes gravées d'après Raphaël & Jules-Romain. Ses desirs s'élançoient vers Rome, il en entreprit deux fois le voyage, différens obstacles le forcèrent à l'interrompre.

Enfin, après avoir fait dans la capitale & dans les provinces des travaux mal récompensés, il connut à Paris le Cavalier Marin, célèbre par le poëme d'Adonis, où il a répandu avec tant de profusion tout l'éclat & tout l'abus de l'esprit. Le Cavalier reconnut dans le

jeune *Poussin* un peintre vraiment poëte ; & comme l'amour-propre a toujours la principale influence ſur les jugemens des hommes, il ſentit d'autant plus d'inclination à l'eſtimer, que l'artiſte ſe plaiſoit à deſſiner des ſujets tirés de l'Adonis. Il alloit retourner à Rome, & lui offrit de l'y conduire ; mais *Poussin* étoit retenu à Paris par quelques ouvrages commencés, & entr'autres par le tableau repréſentant la mort de la Vierge qu'il faiſoit pour l'Egliſe de Notre-Dame. Dès qu'il fut libre, il entreprit pour la troiſième fois le voyage de Rome, & y arriva, à l'âge de trente ans, au printems de l'année 1624.

Il y retrouva le Cavalier Marin, mais prêt à partir pour Naples, où il mourut bientôt après. Il fut connu, par ſon moyen, du Cardinal Barberin, neveu d'Urbain VIII ; mais ce Cardinal alloit partir pour ſes légations. Ainſi le *Poussin*, déjà hors de la première jeuneſſe, ſe trouva dans une ville étrangère, ſans connoiſſances, ſans appui, ſans aucune autre reſſource qu'un talent qui devoit être mal apprécié parce qu'aucun prôneur ne le faiſoit valoir. Réduit à un état de misère qui auroit plongé dans le déſeſpoir une ame foible, pouvant à peine tirer de ſes ouvrages le prix que lui coûtoient les toiles, les couleurs, & une miſérable ſubſiſtance, il ſe trouvoit heureux parce qu'il pouvoit étudier l'antique & Raphaël. C'eſt ainſi qu'avec une paſſion vive & facile à ſatisfaire, on peut trouver le bonheur dans le ſein de l'infortune, comme les ames vulgaires que ne tranſporte aucun goût dominant, n'éprouvent qu'une langueur douloureuſe dans le ſein de la proſpérité.

Le *Poussin* avoit d'autant plus de peine à ſubſiſter de

ſon talent, qu'il y a dans les arts une ſorte de mode, & que ſa manière étoit fort éloignée de la mode dominante. D'ailleurs l'artiſte ne devient pas aiſément célèbre quand l'homme n'eſt pas connu, & le *Pouſſin* vivoit dans la plus grande retraite. Il fut une fois obligé de donner pour huit francs un tableau dont un jeune peintre un peu moins inconnu fit une copie qu'il vendit le double.

Au lieu de travailler à multiplier le nombre de ſes ouvrages pour ſuppléer par la quantité à la foibleſſe du prix qu'il en recevoit, le *Pouſſin*, animé de ce courage que donne un violent amour des arts, conſacroit la plus grande partie de ſon tems à l'étude. Lié avec le ſculpteur Duqueſnoy, ſi connu ſous le nom de François Flamand, il copioit les antiques au crayon, il les modeloit en bas ou en plein relief, il les meſuroit dans toutes leurs parties : il ſe promenoit dans les vignes, & dans les lieux les plus écartés de la campagne de Rome; conſidérant & deſſinant les ſtatues des Grecs & des Romains, fixant dans ſa mémoire ou ſur le papier les vues les plus agréables, & ſaiſiſſant les plus beaux effets de la nature. Il eſquiſſoit tout ce qui pouvoit lui ſervir un jour, arbres, terraſſes, accidens de lumière, compoſitions d'hiſtoire, diſpoſitions de figures, ajuſtemens de draperies, armes, vêtemens & uſtenſiles des anciens. Pouvoit-il ſe plaindre de la pauvreté, lorſque chaque ſoir il rentroit dans ſon humble logis pour y ajouter de nouvelles richeſſes au tréſor qu'il accumuloit ? Des témoins de ſa vie l'auroient cru malheureux; & tous ſes inſtans étoient des jouiſſances.

Il ne faut pas croire qu'il perdît pour l'art les inſtans où il ne manioit ni les pinceaux, ni le crayon, ni

l'ébauchoir. Il appliquoit alors son esprit à chercher la raison des beautés qu'il avoit observées, il approfondissoit par la méditation la théorie de son art, il étudioit la géométrie, & sur-tout l'optique, il reprenoit avec un savant chirurgien les anciennes études anatomiques qu'il avoit faites à Paris, il les repassoit dans les écrits & sur les planches de Vésale. Il mettoit à profit le tems même où il marchoit dans les rues, observant les passans, leurs physionomies, leurs attitudes, les plis de leurs habits, le jeu des passions qui se peignoient sur leurs visages; & si quelques-unes de ces observations lui sembloient dignes d'être conservées, il en faisoit des esquisses légères.

Son génie avoit de trop grandes conformités avec celui de Raphaël, pour que ce ne fût pas le maître auquel il donnât la préférence sur tous les autres. Le Dominiquin recevoit son second hommage, il étudioit le Titien pour le coloris; on assure même qu'il copia quelques tableaux de ce maître; & si, dans la suite, il négligea d'observer ses principes, ce fut, sans doute, par une détermination réfléchie.

Enfin, le Cardinal Barberin revint à Rome après avoir terminé ses ambassades de France & d'Espagne; il employa, il fit connoître les talens du *Poussin*, & si ce grand artiste ne parvint pas aux richesses qu'il méprisoit, il cessa du moins de connoître l'infortune. La mort de Germanicus fut le premier tableau qu'il peignit pour ce Cardinal. Il ne fit jamais d'avance le prix des ouvrages qu'on lui demandoit; il écrivoit derrière la toile le prix qu'il mettoit à son tableau quand il étoit terminé, & cette valeur étoit toujours modique, eu égard au talent & à la réputation de l'artiste. Il refusoit constam-

ment de recevoir aucune ſomme ſupérieure à l'eſtimation que lui-même avoit faite ; on lui avoit envoyé cent écus pour le raviſſement de Saint-Paul, il en renvoya cinquante. Auſſi arriva-t-il que des ouvrages dont il n'avoit demandé que ſoixante écus, en furent vendus mille peu d'années après.

Sa réputation vint de Rome en France. Il y fut mandé par le miniſtre des Noyers qui avoit la ſurintendance des bâtimens du Roi, & ne ſe rendit qu'avec peine à cette invitation. Il eut un logement aux Tuileries & le titre de premier peintre du Roi : mais ces honneurs furent bientôt empoiſonnés par les manœuvres de l'envie. Le Vouet, ſes éléves, & juſqu'au Payſagiſte Fouquieres, critiquoient amèrement les ouvrages qu'il mettoit au jour, & même ceux qu'il n'avoit pas encore faits ; on cabaloit contre lui auprès du Miniſtre. Il obtint un congé pour aller à Rome chercher ſa femme & arranger ſes affaires, & il ſe promit bien en partant de ne plus revenir.

Il mourut à Rome en 1665 à l'âge de ſoixante-onze ans. Il lui auroit été facile de s'enrichir, s'il eût voulu profiter de l'empreſſement avec lequel on cherchoit à ſe procurer de ſes tableaux ; mais il avoit choiſi par goût l'état de médiocrité, il avoit inſpiré à ſa femme la même modération, & ils n'avoient pas même un ſeul domeſtique pour les ſervir.

Quoiqu'il ſoit aiſé de diſtinguer ſes tableaux de ceux de tous les autres maîtres, il s'étudioit cependant à en varier la manière & le ton, leur donnant une touche plus ferme ou plus molle, une teinte plus gaie ou plus auſtère, un ſite plus riant ou plus ſauvage, une lumière plus large ou plus reſſerrée ſuivant les ſujet

qu'il avoit à traiter & l'impreſſion qu'il ſe propoſoit de faire. Il avoit appliqué à la peinture la théorie des modes que les Grecs avoient introduits dans la muſique; le Dorien pour les ſentimens graves & ſérieux, le Phrygien pour les paſſions véhémentes, le Lydien pour les affections douces & agréables, l'ionique pour les fêtes, les baccanales & les danſes. C'eſt ce qu'il nous apprend lui-même par une de ſes lettres. Mais s'il ſe plaiſoit à varier ſes ſujets & la manière de les traiter, il croyoit qu'il étoit indigne de l'art de traiter des ſujets qui manquaſſent de nobleſſe.

Ses compoſitions toujours profondément & judicieuſement penſées lui ont mérité le titre de *peintre des gens d'eſprit :* ſon attention à obſerver rigoureuſement toutes les parties du coſtume pourroit lui faire donner auſſi le titre de *peintre des ſavans*. Quelques belles parties qu'aient poſſédées les grands maîtres, je ne crois pas que les ouvrages d'aucun d'eux laiſſent d'auſſi profonds ſouvenirs ; & cela vient de l'attention qu'avoit le *Pouſſin* de fortifier par tous les moyens de l'art réunis, l'impreſſion qu'il vouloit exciter. Quand on a vu une fois *le teſtament d'Eudamidas*, *la mort de Germanicus*, *l'Arcadie*, on s'en reſſouvient toujours, & l'on ne s'en rappelle jamais la mémoire ſans éprouver une ſenſation forte, & ſe livrer à des réflexions profondes.

Auſſi le but qu'il ſe propoſoit conſtamment, & qu'il croyoit être celui de l'art, étoit de parler à l'ame : tous ſes efforts tendoient à frapper ce but. On peut même avancer que ce principe lui avoit fait négliger, non la couleur, car il avoit celle qui convenoit à ſon objet, mais les alléchemens du coloris : il auroit craint de diſtraire le ſentiment & la réflexion par la ſenſation

paſſagère du plaiſir des yeux ; il ſe propoſoit d'attacher & non de briller. Je ne doute pas que le coloris du *Pouſſin*, ce coloris tant de fois critiqué, n'entre pour beaucoup dans la cauſe de l'impreſſion profonde & durable que font ſes tableaux. En effet, s'il eſt vrai, comme chacun peut aiſément l'obſerver en faiſant un retour ſur lui-même, qu'un grand éclat ſoit un obſtacle au recueillement intérieur, il faut reconnoître que jamais artiſte n'a mieux connu que lui le devoir du peintre qui ne ſe propoſe l'avantage de plaire que comme un moyen qui conduit à inſtruire.

Et il ne faut pas croire que ce ſoit par un menſonge contre la nature que le *Pouſſin* ait éteint l'éclat qui auroit nui à ſon projet. Il avoit obſervé que les carnations n'ont toute leur fraîcheur, & les couleurs, toute leur vivacité, que vues de près ; mais qu'elles s'éteignent lorſqu'elles ſont vues à une certaine diſtance, & que c'eſt par un menſonge, & pour ſatisfaire plutôt les yeux que la raiſon que les peintres donnent à des objets, qui ſont cenſés à une diſtance conſidérable de l'œil, le brillant qu'ils ne peuvent avoir que lorſqu'ils en ſont voiſins. Il eut donc la ſatisfaction de rendre la vérité, en même-tems qu'il rejettoit une ſorte de coquetterie contraire à la ſageſſe de ſes vues.

S'il n'a pas conſtamment imité les Vénitiens dans l'épanchement des ombres & des lumières par grandes maſſes, c'eſt qu'il n'a pas cru que l'art dût ſe propoſer d'imiter le plus ſouvent ce qui eſt offert le plus rarement par la nature. Il croyoit que, ſans recourir à cet artifice, on avoit aſſez de moyens de détacher les objets par la dégradation des teintes, & par l'interpoſition de l'air en plus ou moins grande quantité, en proportion des diſtances.

Toujours fidèle au principe d'inſpirer au ſpectateur du recueillement & non de la diſtraction, il n'a répandu dans ſes compoſitions que des richeſſes grandes, nobles & ſimples, de belles maſſes d'architecture, & non des ornemens de détail; de ſuperbes payſages & non des jardins de plaiſance; des draperies majeſtueuſes & non des parures. On lui a reproché d'avoir quelquefois trop multiplié les plis, & il n'eſt pas abſolument au-deſſus de cette critique.

S'il ne reſſemble à aucun moderne, ce n'étoit pas non plus avec les modernes qu'il avoit cherché à s'établir une concurrence. Il avoit étudié l'art des anciens dans leurs ſtatues, leurs bas-reliefs & les veſtiges de leurs peintures. Par ce qu'il en connoiſſoit, il avoit tenté de pénétrer ce qu'on ne peut plus connoître, c'eſt-à-dire, la manière des Apelles & des autres héros de l'art antique, leur façon de concevoir, les principes qu'ils s'étoient formés, & d'après ces obſervations & ces méditations, il travailloit à faire revivre la peinture des anciens. Nous ſommes loin de vouloir déprimer la beauté des parties que les modernes ont ajoutées à la peinture, & qui paroiſſent avoir été abſolument inconnues des anciens: mais quand on penſe à l'extrême profondeur de jugement qu'ont montrée les Grecs dans toutes les choſes ſur leſquelles nous pouvons les juger, on eſt tenté de croire que les beautés dont ils n'ont pas fait choix n'étoient que des beautés inférieures qui auroient nui à celles dont ils faiſoient les objets de leurs travaux, & l'on n'eſt pas loin de prononcer que le *Pouſſin*, en cherchant à reſſuſciter l'art pittoreſque des Grecs, a ouvert aux artiſtes la plus belle route qu'ils puiſſent ſe propoſer de ſuivre.

Mais, éloigné de la France, & plus admiré qu'imité,

il n'a eu, comme nous l'avons dit, aucune influence sur l'institution de l'*ecole Françoise*. C'est l'un de ses ennemis & de ses persécuteurs qu'on peut regarder comme le fondateur de cette *école*, parce que ce sont ses élèves, qui, dans le beau siècle de nos arts, ont jetté le plus d'éclat. Je parle de SIMON VOUET, qui avoit des talens distingués, mais qui auroit perdu l'*école* qu'il créoit, si ses disciples eussent constamment suivi sa manière. Il avoit la sorte de grandeur que donne l'extrême facilité; mais il étoit manièré dans le dessin, faux dans la couleur, & n'avoit aucune idée de l'expression. Il doit en partie ce qu'il a d'imposant au mensonge qu'il se permit, en établissant de grandes teintes générales d'ombres & de lumières pour expédier davantage. On diroit qu'il n'avoit besoin que de prendre le pinceau pour terminer d'un seul coup le sujet qu'il avoit conçu, & l'on est tenté d'être satisfait, parce qu'on est étonné. Il eut au moins la gloire de détruire la manière fade qui regnoit en France & d'y faire luire l'aurore du bon goût. Il mourut en 1641, âgé de cinquante-neuf ans.

S'il jetta les fondemens de notre *école*, ce fut *le Brun* son élève qui acheva l'édifice.

Un sculpteur médiocre fut le père de CHARLES LE BRUN, né en 1619. Il prenoit soin lui-même de l'education de son fils, le menoit avec lui dans les endroits où l'appelloient ses travaux, & le faisoit dessiner à ses côtés. Il fut chargé de quelques ouvrages dans les jardins de ce Chancelier Séguier dont la mémoire vivra long-tems, parce qu'il protégea les arts & les lettres. Séguier vit le jeune *le Brun*, fut touché de sa physionomie, admira ses dispositions pour le dessin,

l'encouragea, lui fournit des secours pécuniaires, & prit soin de son avancement. *Le Brun* fut placé dans l'*école* du *Vouet*, où il étonna le maître & les élèves par la rapidité de ses progrès. A l'âge de vingt-deux ans, il avoit fait le tableau des *chevaux de Diomede*, qui se soutient au Palais Royal à côté des plus grands maîtres. Son protecteur le fit partir l'année suivante pour l'Italie avec une forte pension. Il le recommanda au Poussin; mais le jeune artiste étoit plutôt destiné par ses dispositions naturelles à cette partie moderne qu'on appelle *la grande machine*, qu'à la sagesse profonde & réfléchie des artistes grecs, dont le Poussin auroit pu lui inspirer le sentiment. Il ne fut pas cependant inutile au jeune peintre, & ce fut par les conseils de ce grand maître que *le Brun* étudia les monumens de l'antiquité, les usages & les habillemens des anciens, leur architecture, leurs rites, leurs spectacles, leurs exercices, leurs combats & leurs triomphes. Les avis qu'il se plut à donner au jeune *le Brun* forment le lien qui l'attache à l'institution de l'*école Françoise*.

A son retour en France, *le Brun* ne trouva qu'un seul rival, Eustache le Sueur. Mais plus vanté, plus puissamment protégé, & peut-être plus actif & plus occupé de ses intérêts, il l'emporta sur ce redoutable émule que la postérité lui préfère. Il avoit tous les grands ouvrages & toutes les occasions de se signaler; une seule qu'on ne put enlever à le Sueur suffit pour éternifer son nom dans les fastes des arts; mais il fallut que le siècle qui l'avoit vu naître fût écoulé, pour qu'il obtînt une pleine justice.

En vengeant le Sueur de l'aveuglement ou de la partialité de ses contemporains, n'oublions pas ce que

les arts doivent à *le Brun* de reconnoiſſance. Ce fut deux ans après ſon retour de Rome, que, par le crédit du Chancelier qui l'aimoit, il eut une grande part à l'inſtitution de l'*Académie Royale de Peinture*, qu'on peut regarder comme le ſiége de l'*école Françoiſe*. Juſqu'à cette époque les artiſtes avoient fait un même corps avec les *Maîtres Peintres* en bâtimens, &, dans cette aſſociation monſtrueuſe, l'art étoit ſubordonné au métier purement manuel.

Le Surintendant Fouquet jouiſſoit alors de toutes les faveurs de la fortune qui devoit ſi cruellement le trahir. Son faſte effaçoit celui du trône. Dire qu'il voulut que ſon château de Vaux fut embelli par les talens de *le Brun*, c'eſt aſſez faire entendre que *le Brun* étoit alors regardé comme le premier peintre de la nation. Il ſe l'attacha par une penſion de douze mille livres, qui vaudroit aujourd'hui près de deux fois davantage, indépendamment du prix de ſes tableaux qui devoient lui être payés ſéparément.

Après la diſgrace de Fouquet, *le Brun* travailla pour le Roi, qui lui accorda des lettres de nobleſſe & le titre de ſon premier Peintre, avec une penſion ſemblable à celle que Fouquet lui avoit faite; car il ſembloit que le Monarque ne pût ſurpaſſer le Surintendant en générosité. Louis XIV aimoit le grand en tout genre, & le premier peintre n'eut pas trop de toute la fécondité, de toute la richeſſe de ſon imagination pour ſatisfaire le goût du Souverain. Sculptures, ornemens intérieurs des appartemens, tapiſſeries, piéces d'orfévrerie & de ſerrurerie, ouvrages de moſaïque, tables, vaſes, luſtres, candélabres, girandoles, tout ſe faiſoit ſous ſa direction & ſur ſes deſſins. Tant de

travaux ne l'empêchèrent pas de multiplier le nombre des tableaux faits en tout ou en partie de sa main. Ses ouvrages les plus célèbres par eux-mêmes ou par les belles estampes qui en ont fait connoître à l'Europe la composition, sont les deux tableaux de Notre-Dame, dont l'un représente le martyre de Saint-André & l'autre celui de Saint-Etienne, la Madeleine convertie des Carmelites, la bataille de Maxence & de Constantin, la famille de Darius devant Alexandre, les batailles d'Alexandre, le Christ aux anges, &c.

Le Brun avoit la conception noble & l'imagination féconde. Jamais il n'étoit inférieur aux plus vastes compositions qu'il entreprenoit ; il les trouvoit avec facilité & les digéroit avec reflexion. Comme il étoit fort instruit, il observoit rigoureusement le costume & les convenances.

Peu de peintres ont réuni un plus grand nombre de qualités essentielles ou accessoires de l'art ; & si l'on est obligé de reconnoître qu'il a des supérieurs, c'est que d'autres ont possédé quelques-unes de ces parties en un degré plus éminent. Il étoit très-bon dessinateur ; mais son dessin, loin d'être aussi élégant que celui de Raphaël, aussi pur que celui du Dominiquin, est plus pesant & moins spirituel que celui d'Annibal Carrache qu'il avoit pris pour modèle, parce qu'un imitateur est toujours porté à charger les défauts de son original. Il avoit pris de l'*école Romaine* la manière de draper ; les vêtemens qu'il donnoit à ses figures n'étoient pas, comme dans l'*école* de Venise, telles ou telles étoffes, mais seulement des draperies, & cette manière convenoit au genre héroïque qui étoit celui de ses ouvrages : mais, dans cette partie, il ne fut pas l'égal du peintre

d'Urbin. Il avoit étudié l'expreſſion des affections de l'ame ; on en a la preuve dans ſon traité du caractère des paſſions : mais après avoir obſervé ces caractéres généraux, & en avoir établi les principaux traits, il crut poſſéder dans toute ſon étendue cette ſcience dont l'étendue eſt ſi vaſte ; il employa toujours ce petit nombre de caractères qu'il avoit une fois trouvé, & négligea d'étudier ſans ceſſe dans la nature la prodigieuſe variété des nuances par leſquelles nos affections intérieures ſe manifeſtent au-dehors. Il tomba donc dans la manière en ſe répétant toujours, & n'eut pas la fineſſe, la profondeur, l'extrême juſteſſe d'expreſſion de Raphaël ; il ne peut même dans cette partie, être comparé à le Sueur. Il aimoit & poſſédoit bien la *grande machine* de l'art ; il ſe plaiſoit aux grandes compoſitions, il y mettoit de la vie, du mouvement, de la variété ; mais ſans avoir la fougue, l'inſpiration de Rubens. Ses compoſitions ſont bien raiſonnées ; mais celles de Rubens ſont créées. *Le Brun* penſoit bien ; Raphaël, le Pouſſin, le Sueur penſoient plus profondément. *Le Brun* avoit de l'élévation, mais il ne s'eſt pas élevé comme Raphaël juſqu'au ſublime.

Il ne faut pas ſonger à établir de comparaiſon entre lui & les peintres Vénitiens pour la couleur : on ſait qu'il ne les avoit point étudiés ; mais l'*école Romaine* & celle de *Lombardie* offrent des exemples d'une couleur plus ſuave, plus mâle, plus appellante, plus ſolide, & d'un maniment de pinceau plus libre, plus fier, plus moëlleux.

Comme *le Brun* étoit né avec de l'eſprit, & qu'il avoit pris ſoin de le cultiver, il aimoit l'allégorie, parce que ce genre ouvre un vaſte champ aux inventions

ingénieuſes. Pour montrer encore plus la fécondité & les reſſources de ſon imagination, il caractériſoit ſes figures allégoriques par des ſymboles qu'il inventoit lui-même au lieu d'employer ceux qui ſemblent conſacrés par les anciens, & qu'on peut regarder comme les caractères convenus d'une ſorte d'écriture hiéroglyphique. Cette prétention a rendu les allégories de *le Brun* énigmatiques.

Ce n'eſt pas à de ſemblables inventions que l'artiſte doit ſur-tout conſacrer ſon eſprit. Ce qu'on appelle *eſprit* & *penſée* dans les arts n'eſt pas la même choſe que l'*eſprit* & la *penſée* dans les ouvrages littéraires : ce n'eſt pas contre des *poëtes écrivains*, mais contre des *poëtes peintres* que le peintre doit ſonger à lutter. Il pourra, même avec un talent fort médiocre, mettre dans ſes ouvrages beaucoup de la ſorte d'invention qui appartient à la *poëſie écrite*, ſans procurer à ſon art une richeſſe de plus. La *poéſie pittoreſque*, le véritable eſprit de l'artiſte, conſiſte à faire agir ſes perſonnages préciſément comme ils ont dû agir dans la circonſtance où on les ſuppoſe, à ſe pénetrer ſoi-même de tous les ſentimens dont ils devoient être affectés, & à faire paſſer ces ſentimens ſur la toile. C'eſt ainſi qu'il intéreſſera bien plus ſûrement, que s'il exprimoit par des figures & des ſymboles allégoriques tout ce que ces perſonnages doivent me faire connoître en ſe préſentant à moi. Le *Pouſſin* ſemble avoir fait bien moins de frais d'eſprit & d'imagination que *le Brun*; cependant il ſatisfait bien mieux les gens d'eſprit, &, comme nous l'avons dit, il a mérité d'être appellé leur peintre.

Le Brun eſt mort à Paris le 12 Fevrier 1690.

EUSTACHE LE SUEUR, né en 1617 & mort en 1655, à

à l'âge de trente-huit ans, eut pour maître le Vouet; ou plutôt il fut l'élève des antiques qui avoient été apportées en France, des tableaux & des deſſins des grands maîtres de l'*école Romaine*, & des eſtampes qui avoient été gravées d'après leurs ouvrages. Il ſembloit que l'ame de Raphaël fût paſſée dans le corps de *le Sueur* : tous deux étoient également nés pour ſentir les paſſions douces & pour les exprimer, pour avoir le ſentiment intérieur de la beauté & pour la repréſenter.

Aucun peintre n'a plus approché de Raphaël dans l'art de jetter les draperies, & d'en diſpoſer les plis dans l'ordre le plus ſavant & le plus noble. Son deſſin étoit, en général, plus ſvelte que celui de Raphaël, & il chercha de même à le former ſur l'antique. Comme Raphaël, il repréſenta, avec non moins de fineſſe que de préciſion, les affections de l'ame : comme Raphaël, il varia les airs de tête ſuivant l'état, l'âge, le caractère des perſonnages : comme lui, il fit contribuer toutes les parties de chaque figure, & toutes celles de la compoſition, à l'expreſſion générale. Il compoſoit pour exprimer ſon ſujet, & non pour faire de beaux contraſtes, pour établir de beaux grouppes, pour étonner & ſéduire le ſpectateur par le faſte ambitieux d'une ſcène théâtrale & le fracas d'une *grande machine*. Chez lui rien ne ſent le théâtre, rien ne ſent la diſpoſition étudiée, rien n'offre l'appareil d'une richeſſe inutile ; c'eſt le ſujet tel qu'il a dû ſe paſſer, ce ſont les perſonnages néceſſaires & rien de plus. Ses tons ſont fins, ſes teintes ſont harmonieuſes; ſa couleur n'eſt pas appellante comme celle des *écoles* de Veniſe & de Flandre ; mais elle eſt attachante : elle eſt telle qu'il convient qu'elle ſoit pour laiſſer l'ame paiſible, & la

fixer sans distraction, sur des parties de l'art supérieures au coloris.

On peut voir sa prédication de Saint-Paul à Notre-Dame, & le tableau qu'il a peint à Saint-Gervais, & que de savans artistes ont comparé à ce que Rome a de plus beau; mais il a sur-tout dévéloppé son génie dans les vingt-deux tableaux qu'il a peints pour le cloître des Chartreux de Paris, & dont le Roi a fait l'acquisition. Les contemporains assurent qu'il ne regardoit ces chefs-d'œuvre de l'art que comme des espèces d'esquisses; ils doivent être placés aux premiers rangs entre les ouvrages qui font la gloire de l'*école Françoise.*

Si *le Sueur* eût vécu plus long-temps, si, comme *le Brun*, il eût été chargé des plus grands travaux de son siècle & de la direction de tous ceux qu'ordonnoit une Cour amie du luxe & des arts, l'*ecole Françoise* eût pris dès-lors, sans doute, un autre style, & une manière plus généralement approuvée. La noble beauté des têtes, la majesté simple des draperies, la sveltesse du dessin, la vérité des expressions, celle des attitudes, la naïveté de la disposition générale auroient formé le caractère de cette *école :* sur-tout le mensonge pompeux du style théâtral auroit dominé plus tard, ou n'auroit jamais osé se montrer : enfin on auroit vu dans Paris une image de Rome. Mais c'étoit *le Brun* qui distribuoit les ouvrages & les graces; pour être employé ou récompensé, il falloit imiter sa manière; & comme ses protégés n'étoient pas des *le Brun*, ils adoptèrent ses défauts en les exagérant, & prirent les vices qui avoisinoient ses beautés.

Nous nous étendrons peu sur l'ÉCOLE ALLEMANDE, peut-être improprement appellée *école*, puisque l'Alle-

magne offre plutôt des artistes isolés qu'une filiation d'artistes qu'on puisse faire remonter à un seul maître, ou du moins à un petit nombre de maîtres. Quelques peintres Allemands se sont distingués dans le temps où l'art, sorti de la barbarie de son berceau, commençoit à devenir florissant. Comme ils ne connoissoient ni l'antique, ni le petit nombre de chefs-d'œuvre que commençoit à produire l'Italie, ils n'eurent pour maître que la nature qu'ils copioient avec peu de choix, & ils conservèrent quelque chose de cette roideur qui forme le style gothique. C'est ce style que l'on marque ordinairement pour caractère de l'*école allemande*. Cela est vrai, si l'on ne considère que les premiers maîtres de cette *école*; mais cela ne l'est plus si l'on parle des ouvrages de leurs successeurs, dont les uns ont été élèves de la Flandre & les autres de l'Italie. Si, par exemple, on veut comprendre dans cette *école* Mengs, ou même Dietrich, on ne trouvera rien en eux du caractère par lequel on veut la distinguer. Nous ne parlerons donc ici que des anciens peintres Allemands, dans lesquels on trouve ce style gothique que l'on donne pour caractère de l'*école*, & nous ne ferons qu'abreger ce qu'en a dit M. Descamps.

Albert Durer, né à Nuremberg en 1470, est le premier Allemand qui ait réformé le mauvais goût de sa patrie. Son père, habile orfevre, le destinoit à sa profession; mais les inclinations du jeune Albert l'entraînoient vers la peinture & la gravure. Il reçut de ces deux arts des leçons de deux maîtres différens qui seroient également inconnus, si la célébrité de leur élève n'eût sauvé leurs noms de l'oubli.

Albert par la finesse & la netteté de son burin fit faire

d'étonnans progrès à la gravure encore naiſſante ; & ne put être que foiblement imité par Marc-Antoine, le graveur de Raphaël, qui le prit pour modèle & copia même quelques unes de ſes eſtampes. Ce talent eût ſuffi à ſa réputation, & c'eſt même celui qui a le plus contribué à la répandre au loin ; mais on ne peut lui refuſer en même temps la gloire d'avoir été le reſtaurateur de la peinture en Allemagne. Son génie étoit fécond, ſes compoſitions variées, ſes penſées ingénieuſes & ſa couleur brillante ; quoiqu'il ait fait un grand nombre d'ouvrages, ils ſont d'un fini précieux : mais comme il devoit tout à ſon génie, & qu'il ne pouvoit, dans ſon pays, voir que des tableaux inférieurs aux ſiens, il n'évita pas entièrement les défauts de ſes prédéceſſeurs. On lui reproche de la roideur & de la ſéchereſſe dans les contours, trop peu de choix & de nobleſſe dans les expreſſions, (quoique d'ailleurs il y ait mis de la vérité), des plis caſſés & beaucoup trop multipliés, l'ignorance du coſtume, celle de la perſpective aërienne & de la dégradation des couleurs. Mais il avoit étudié & il obſervoit la perſpective linéale ; il étoit ſavant dans l'architecture civile & militaire, & il en a laiſſé des traités. Il a auſſi écrit ſur les proportions du corps humain : ſon livre eſt un recueil de meſures priſes ſans choix ſur un grand nombre de différens modèles, & il eſt peu utile, parce qu'on n'a beſoin de meſurer que les belles proportions.

Albert Durer avoit une figure aimable, des manières nobles, une converſation ſpirituelle & enjouée, & il eut l'art de vivre avec les grands ſans déplaire à ſes égaux. Il fut eſtimé de l'Empereur Maximilien qui l'anoblit, de l'Empereur Charles V & de Ferdinand,

Roi de Hongrie & de Bohême; mais, ce qui eſt plu glorieux pour un artiſte, il fut loué de Raphaël. Il mourut à l'âge de 5, ans, dans cette même ville de Nuremberg où il avoit pris naiſſance. On attribue ſa fin prématurée au chagrin que lui cauſa l'humeur difficile de ſa femme.

JEAN HOLBÉEN, qu'on écrit ſouvent *Holbein*, étoit originaire d'Ausbourg & naquit à Bâle, en Suiſſe, en 1498. Il eut pour maître ſon père qui étoit un peintre médiocre, & ſe perfectionna de lui-même. Il alla en Angleterre par le conſeil d'Eraſme, ſon ami; & Henri VIII, qui admira ſes ouvrages, lui donna le titre de ſon peintre. Il peignoit à l'huile, en détrempe & à gouaſſe; on a de lui de grandes compoſitions hiſtoriques qui ſont eſtimées, mais il excella ſur-tout dans le portrait, & il rendoit très-bien les étoffes. Sa couleur eſt fraîche & brillante, & il donnoit à ſes ouvrages un grand fini; mais, dans les ſujets hiſtoriques, ſes draperies ne ſont pas d'un meilleur goût que celles *d'Albert Durer*; elles ſont de même caſſées & boudinées. Il eut, comme le patriarche de l'*école allemande*, le malheur d'être tourmenté par l'humeur impérieuſe de ſa femme; mais elle le ſervit bien par ſes caprices, car ce fut pour s'y ſouſtraire qu'il alla à Londres où il fit une fortune qu'il n'auroit pu eſpérer dans ſon pays. Il y mourut de la peſte en 1554, à l'âge de cinquante-ſix ans. Rubens diſoit qu'il y avoit beaucoup à profiter dans les ouvrages de Holbeen, & ſur-tout dans ſa danſe des morts, peinte à Bâle.

L'ÉCOLE FLAMANDE mériteroit la reconnoiſſance des amateurs des arts, quand on ne lui devroit que l'invention de la peinture à l'huile. Ce procédé, qui donna

aux tableaux un éclat que n'avoit pas la détrempe, fut trouvé par JEAN VAN-EYCK, né à Maaſeyk ſur les bords de la Meuſe en 1370. Il eut pour maître ſon frère HUBERT, né en 1366, ou plutôt ils furent tous deux élèves de leur père. Ils avoient une ſœur nommée *Marguerite* qui cultivoit auſſi la peinture, & qui refuſa conſtament de ſe marier pour n'être pas diſtraite par des ſoins étrangers à ſon art, de l'aſſiduité qu'il exige.

Jean & *Hubert* travaillèrent long-temps enſemble & ſe firent un nom par leurs travaux communs : mais quand le plus jeune travailla ſeul, on rendit unanimement hommage à ſa ſupériorité.

Il joignoit à la pratique de ſon art la culture des ſciences, & ſe plaiſoit ſur-tout à la chymie. La première découverte qu'elle lui procura fut celle d'un vernis qui, appliqué ſur ſes ouvrages, leur donnoit plus de vivacité; mais il ne tarda pas à reconnoître les inconvéniens de ce ſecret dont il s'étoit d'abord applaudi. Le vernis ne ſe ſéchoit pas de lui-même, il falloit expoſer les tableaux au feu ou à la plus grande ardeur du ſoleil. Un jour qu'il faiſoit ſécher ainſi un ouvrage peint ſur bois & qui lui avoit donné beaucoup de peine, la chaleur fendit en deux le panneau. Le regret d'avoir perdu en un inſtant le fruit d'un long travail le fit recourir à de nouvelles opérations chymiques. Il rechercha ſi, par le moyen des huiles cuites, il ne pourroit pas parvenir à faire ſecher ſes vernis ſans le ſecours du ſoleil ou du feu. Il ſe ſervit, dit M. Deſcamps, des huiles de noix & de lin comme les plus ſécatives; & en les faiſant cuire avec d'autres drogues, il compoſa un vernis beaucoup plus beau que le premier. De nouveaux eſſais lui apprirent que les

couleurs se mêloient plus facilement avec l'huile, qu'avec la colle ou le blanc d'œuf dont il s'étoit servi jusques-là, qu'elles conservoient, en se séchant, le même ton qu'elles avoient au moment du travail, & qu'elles avoient de l'éclat par elles-mêmes sans qu'il fût nécessaire d'y ajouter un vernis. Tant d'avantages lui firent préférer sa nouvelle découverte à l'ancien usage de la colle ou de l'eau d'œufs, & la vivacité qu'elle prêtoit à ses tableaux ajouta beaucoup à sa réputation.

Jean Van-Eyck se fixa à Bruges, qui étoit alors une des villes de l'Europe les plus florissantes par le commerce; c'est à son séjour en cette ville qu'il doit le nom de JEAN DE BRUGES sous lequel il est plus connu que sous son nom propre. Il pouvoit à peine suffire à l'empressement des seigneurs Flamands & étrangers qui desiroient avoir de ses tableaux. L'un de ses ouvrages fut acheté par des marchands de Florence pour Alfonse, Roi de Naples, & fit le désespoir des peintres de l'Italie; mais *Antoine de Messine*, plus ardent que les autres, entreprit le voyage de Flandre pour tacher d'obtenir l'amitié & le secret de l'auteur : nous avons vu, en parlant de l'*école Florentine*, que le succès récompensa son zèle.

Jean de Bruges peignoit le portrait, le paysage, l'histoire. Le plus considérable de ses tableaux est celui de Saint Jean qu'il fit pour Philippe-le-Bon, Duc de Bourgogne. On y compte trois cents trente têtes, toutes variées.

Son goût est sec, sa manière de draper est gothique de même que son dessin. Il ne savoit rendre par masses ni les cheveux des hommes, ni les crins des chevaux.

Au lieu d'unir & de fondre les couleurs, il employoit les couleurs pures & entières jusques dans les ombres. Cette manière fausse, ces tons cruds donnent à ses tableaux un éclat qui plaît encore, même aujourd'hui, à ceux qui n'ont aucune connoissance de l'art, & qui, de son temps, étoit généralement goûté.

Jean de Bruges est en Flandre le fondateur du métier de la peinture; *Rubens* doit y être regardé comme le vrai fondateur de l'art.

Pierre-Paul Rubens, originaire de la ville d'Anvers, naquit en 1577 à Cologne où la guerre civile avoit obligé son père de chercher une retraite. Ses parens qui ne le destinoient point aux arts lui firent étudier les lettres & il y fit autant de progrès que s'il eût été destiné à ne se distinguer que par elles. Il fut placé en qualité de page auprès de la Comtesse de Lalain; mais ayant perdu son père, il obtint de sa mère la permission de suivre le penchant qui l'entraînoit vers la peinture. On le plaça d'abord chez un paysagiste, & ensuite chez Adam Van-Oort, qui avoit alors de la réputation, mais qui dégradoit son talent par son humeur brutale & sa conduite crapuleuse. Le jeune *Rubens*, bientôt dégoûté d'un tel maître, le quitta pour *Octave Van-Veen*, qu'on connoît sous le nom d'Otto Venius & qui le premier fit connoître en Flandre les principes du bon goût, la grace, & l'intelligence du clair-obscur. Il étoit à la fois peintre, historien & poëte. *Rubens* trouva dans cette école des modèles de grace & de génie pittoresque, de couleur, de beauté de pinceau, de politesse, de bonté & d'élégance de mœurs, d'application à l'étude variée des lettres & des arts. Il ne la quitta

que pour paſſer en Italie ; &, comme il étoit noble d'origine, il entra au ſervice du Duc de Mantoue en qualité de Gentilhomme. Cette place honorable & ſans occupation lui donna une conſidération dont ne jouiſſent pas toujours les jeunes artiſtes, & qui cependant ne leur feroit pas inutile, & lui procura la facilité d'étudier ſans diſtraction les ouvrages des grands maîtres.

Ses travaux furent utilement interrompus par un voyage qu'il fit en Eſpagne, à la cour de Philippe III, en qualité d'envoyé du Duc de Mantoue. L'envoyé ne reſta pas oiſif à la cour de Madrid ; il y fit un grand nombre de portraits & de tableaux d'hiſtoire, & comme la conſidération ſert à la fortune, il fut plus généreuſement récompenſé que s'il n'eût eu que la ſimple qualité d'artiſte. On lui apprit que Jean, Duc de Bragance, qui n'étoit pas encore monté ſur le trône de Portugal, deſiroit le voir à Villa-Viciofa où il faiſoit ſa réſidence. *Rubens* ſe mit en route ; mais avec un train ſi conſidérable que Bragance en fut effrayé : il ne ſe croyoit pas aſſez riche pour recevoir un artiſte ſi faſtueux, & lui envoya un Gentilhomme avec un préſent pour le prier de remettre ſa viſite à un autre temps. *Rubens* refuſa le préſent, & continua ſa route. » Mon deſſein, dit-il, n'eſt pas de peindre à Villa-Viciofa, mais » de m'y amuſer quelques jours, & j'ai apporté mille » piſtoles que je compte y dépenſer «.

Au retour de ſa légation d'Eſpagne, le Duc de Mantoue l'envoya à Rome pour y copier les principaux ouvrages des grands maîtres. *Rubens* alla auſſi à Veniſe étudier les grands coloriſtes, revint à Rome faire pluſieurs tableaux d'autel, & paſſa à Gênes où il fit un long ſéjour & qu'il enrichit d'un grand nombre de

tableaux d'hiſtoire & de portraits. Ce fut là qu'il apprit que ſa mère étoit dangereuſement malade ; à cette triſte nouvelle, il quitta tous ſes travaux & ſe hâta de retourner dans ſa patrie ; mais il eut la douleur de n'être pas arrivé aſſez tôt pour rendre les derniers devoirs à celle qui lui avoit donné le jour. Dans ſon affliction, il fuit toutes les conſolations qu'il pouvoit recevoir des hommes, & ſe renferma dans une retraite abſolue à l'Abbaye de Saint-Michel d'Anvers, ne ſe permettant d'autre diſtraction que celle qu'il trouvoit dans le travail.

Mais le temps, qui détruit tout, uſe la plus profonde douleur. Quand celle de *Rubens* fut affoiblie, il voulut retourner à Mantoue, mais l'Archiduc Albert & l'Infante Iſabelle s'éfforcèrent de le retenir, & leurs efforts furent ſecondés par l'amour. *Rubens* fut fixé dans ſa patrie par ſa tendreſſe pour Eliſabeth Brant dont il reçut la main. La maiſon qu'il ſe fit conſtruire à Anvers étoit un palais ; elle étoit peinte en dehors. Le ſallon en forme de rotonde & éclairé par en haut, étoit orné de vaſes d'agate & de porphyre, de buſtes & de ſtatues antiques & modernes, & de tableaux des plus grands maîtres ; un riche médailler & des pierres précieuſes gravées ajoutoient à la richeſſe de cette collection, qui ſembloit plutôt celle d'un Prince que d'un particulier.

Le Duc de Buckingham, favori du Roi d'Angleterre, deſira en poſſéder au moins une partie. On penſoit alors à rétablir la paix entre l'Angleterre & l'Eſpagne : *Rubens*, ſujet de l'Eſpagne, devoit comme citoyen ne pas négliger une occaſion de complaire à Buckingham : il conſentit donc à lui céder une partie de ſes richeſſes pour la ſomme de ſoixante mille florins, ou cent vingt

mille livres de France qui n'en vaudroient pas à présent moins de trois cent mille. Mais il fit auparavant mouler les figures de marbre & de bronze dont il consentoit à se défaire, & il remplaça par des tableaux de sa main les tableaux d'Italie qui avoient orné son sallon & tous ses appartemens.

Il n'eut pas à se repentir de sa complaisance. Par sa liaison avec Buckingham & par ses talens, il devint un homme utile à l'état. L'Infante l'envoya en Espagne pour conférer avec Philippe sur les moyens de parvenir à la paix. Il reçut de ce Prince la dignité de Chevalier & celle de secrétaire de son conseil privé. Chargé des instructions nécessaires, & de lettres de créance qu'il gardoit secrettes, il passa à Londres en qualité de peintre voyageur, fut présenté au Roi, eut l'adresse de le sonder sur ses dispositions envers l'Espagne, & lui montra ses lettres quand il eut reconnu que ce Prince n'étoit pas éloigné de consentir à la paix. Le traité fut conclu, & un Ambassadeur plus illustre par ses titres & par sa naissance fut nommé par l'Espagne pour ratifier les opérations politiques du peintre. Charles, pour témoigner sa reconnoissance à *Rubens*, le décora du cordon de son ordre, & lui donna un riche diamant qu'il tira de son doigt. Craignant de ne l'avoir pas encore assez dignement récompensé, il le créa chevalier en plein parlement, lui donna la même épée dont il venoit de se servir pour cette cérémonie, & le renvoya chargé de présens. Philippe, à qui *Rubens* alla rendre compte de sa négociation, le fit Gentilhomme de sa chambre & l'honora de la clef d'or.

Rubens riche & chargé d'honneurs sembla ne continuer de peindre que pour suivre son goût ou pour se prêter aux desirs de ceux qui desiroient avoir de ses

ouvrages. Cette complaiſance augmenta conſidérablement ſa fortune. Un grand nombre d'habiles élèves avançoient d'après ſes eſquiſſes les tableaux qu'il entreprenoit & qu'il ſe contentoit de retoucher.

Il fut encore chargé dans la ſuite de différentes négociations avec les Provinces-unies, avec Marie de Médicis & Gaſton d'Orléans lorſqu'ils ſe retirèrent à Bruxelles, avec Wladiſlas, Roi de Pologne, & avec d'autres Princes.

La nature lui avoit accordé les qualités qui ſervent à perſuader & à plaire; la beauté de la taille & celle des traits, une phyſionomie noble & douce, un regard agréable, un ſon de voix flatteur, une éloquence naturelle. Il avoit joint à ces dons heureux les avantages qui peuvent s'acquérir par le travail; il ſavoit ſept langues anciennes & modernes & avoit une grande étendue de connoiſſances variées: Il employoit à orner ſon eſprit le temps même qu'il conſacroit à ſon art, & avoit à côté de lui un Lecteur pendant qu'il peignoit. Avec tant de ſupériorité ſur les autres peintres de ſon temps, il les forçoit à la lui pardonner & même à l'aimer, en affectant de ſe montrer leur égal & ne prenant ſur eux d'autre avantage que celui de leur faire du bien. Il mourut en 1610, à l'âge de ſoixante-trois ans, dans un état de caducité prématurée qu'on peut attribuer à l'excès du travail.

Le nombre des ouvrages de *Rubens* eſt immenſe. Il peignoit l'hiſtoire, le portrait, le payſage, les fruits, les fleurs, les animaux, & il étoit habile dans tous ces genres. Il inventoit facilement & exécutoit de même. On l'a vu ſouvent faire de ſuite pluſieurs eſquiſſes, toutes différentes, du même ſujet.

Il aimoit les grandes compoſitions & il y étoit

propre. Il n'avoit pas, comme Raphaël, cette douce inspiration qui se manifeste par des effets doux & gracieux comme elle; mais il avoit cette fougue de génie; ce feu intérieur qui cherche à s'élancer, & qui se manifeste par des effets qui étonnent. Il sembloit que toutes les figures, tous les grouppes qu'il imaginoit, sortissent de son cerveau pour se porter sur la toile, & que, pour créer, il n'eût besoin que d'un acte de sa volonté.

On lui a trop injustement contesté la qualité de bon dessinateur. Son dessin étoit grand & facile, il connoissoit l'anatomie; mais la science cédoit chez lui à l'impétuosité de la conception, à la vivacité de l'exécution; il préféroit l'éclat des effets à la beauté des formes, & sacrifioit trop souvent la correction du dessin à la magie de la couleur. Enfin il avoit plus les qualités qui supposent une conception pleine de feu, que celles qui exigent une sagesse refléchie, & une méditation profonde. Il avoit étudié l'antique, Michel-Ange, Raphaël; mais loin que ses études l'aient élevé jusqu'à la beauté idéale, il se tint à l'imitation de la nature flamande. Ses muscles sont bien attachés, les fonctions en sont bien accusées; mais ils sont plutôt gros & mollasses que fermes & charnus; ce défaut se remarque sur-tout dans ses corps de femmes, & il ne donne à leurs têtes que la beauté des belles Flamandes. Il est quelquefois manieré dans les extrêmités.

Il a su rendre plutôt de belles étoffes que jetter de belles draperies. Ses figures sont richement habillées, mais elles ne sont pas toujours, comme celles de Raphaël, savamment drapées : car, dans la langue des arts, il ne faut pas croire qu'*habiller* & *draper*

ſoient deux termes ſynonymes. Un peintre de portraits peut *habiller* très-bien ſes figures, ſans être capable de bien *draper* celles d'un tableau d'hiſtoire.

On ne peut refuſer à *Rubens* de la ſcience dans l'expreſſion : mais à prendre ſes ouvrages en général pour marquer ſon caractère, & négligeant les exceptions, on pourra dire que ce n'eſt pas dans ſes tableaux qu'il faut chercher ces expreſſions douces & attachantes qu'on admire dans Raphaël. Il étoit plutôt capable de peindre les fortes affections, que les affections calmes & paiſibles; il rendoit bien les convulſions de la nature, mais il n'auroit pas exprimé de même les tendres paſſions qui la rendent plus belle.

C'eſt principalement ſur le coloris que l'on fonde ſa gloire. Cependant il n'a pas ſurpaſſé, il n'a pas même égalé dans cette partie le *Titien*. Il mérite ſur-tout la palme, pour la grandeur, l'impétuoſité, la variété de ſa compoſition. Il eſt le premier des peintres d'apparat, & l'un des premiers de ceux qui parlent aux yeux : la puiſſance de ſon art va juſqu'à l'enchantement.

Il a plus d'expreſſion que le *Titien*, il eſt plus brillant & moins vrai, & il lui cède pour le choix des formes, quoique le *Titien* lui-même n'ait pas été loué pour ce choix.

Il cherchoit plus que le *Correge* les preſtiges du clair-obſcur; mais il n'en avoit peut-être pas autant la vraie, la profonde ſcience. Il étonnoit plus; mais le *Correge* eſt peut-être plus admirable en n'employant que des moyens plus ſimples.

La manière de peindre de *Rubens* étoit de poſer chaque teinte en ſa place, & près l'une de l'autre, & de n'en faire le mêlange que par un léger travail de la

brosse ; on connoît, on lit dans ses ouvrages la manœuvre de l'ouvrier. Le *Titien* fondoit tellement ses teintes que, comme dans la nature, on ne peut marquer où elles commencent & où elles finissent : l'effet se remarque, le travail est caché. Ainsi *Rubens* est plus éclatant, & le *Titien* plus harmonieux. Dans cette partie, *Rubens* appelle plus ; le *Titien* arrête davantage. Les carnations du *Titien* semblent des chairs véritables ; celles de *Rubens* sont brillantes comme du satin : quelquefois ses teintes sont si fortes & si séparées les unes des autres qu'elles semblent des taches. Le *Titien* est parvenu à l'harmonie par l'infinie variété de ses teintes qui se confondent les unes dans les autres ; *Rubens* ne sembloit arriver à cet accord qu'à force d'employer une grande diversité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. Quelquefois ces reflets outrés font paroître chez lui les corps comme s'ils étoient diaphanes.

Mais laissons parler sur *Rubens* un artiste célèbre. « On peut considérer ce peintre, dit M. Reynolds » comme un exemple remarquable d'un esprit qui se » montre le même dans les différentes parties de l'art. » Cet accord des différentes parties est si grand dans » ses ouvrages, qu'on peut dire que s'il avoit été plus » parfait ou plus vrai dans quelques unes d'elles, ses » ouvrages n'auroient pas eu cette perfection d'en» semble qu'on y trouve. Si, par exemple, il avoit mis » plus de pureté & de correction dans son dessin, son » défaut de simplicité dans la composition, dans le co» loris & dans le jet des draperies nous frapperoit » davantage. L'art se fait trop appercevoir dans sa » composition ; ses figures ont de l'expression, & leurs

» attitudes sont pleines d'énergie ; mais elles manquent
» de simplicité & de noblesse. Son coloris, partie
» dans laquelle il excelloit sur-tout, est néanmoins
» trop brillant & trop varié. Ses ouvrages manquent en
» général, & en égale proportion, de cette délicatesse
» dans le choix & de cette élégance dans les idées qui
» sont nécessaires pour parvenir à la plus grande per-
» fection de l'art; mais c'est à ce défaut qu'on peut en
» quelque sorte attribuer l'éclat dont brille dans ses
» compositions la beauté de son style inférieur. Il
» est vrai que la facilité avec laquelle il inventoit,
» la richesse de sa composition, l'éclat séduisant & la
» beauté de son coloris éblouissent à tel point la vue,
» qu'aussitôt qu'on a ses ouvrages devant les yeux, on
» ne peut s'empêcher de croire que ces beautés ra-
» chettent amplement ses défauts ».

Le tableau de la descente de croix à Anvers est regardé comme le chef-d'œuvre de Rubens. Deux hommes d'un mérite différent en ont parlé. L'un en a décrit un accessoire, & a mis quelque chaleur dans sa description; l'autre en a décrit la figure principale avec tout le feu qui animoit Rubens au moment où il la peignoit.

» *Rubens*, dit l'abbé Dubos, sans mettre des diables
» à côté de son mauvais Larron, comme l'avoient
» pratiqué plusieurs de ses devanciers, n'a pas laissé
» d'en faire un objet d'horreur... On voit par la meur-
» trissure de la jambe de ce malheureux, qu'un bour-
» reau l'a déja frappée d'une barre de fer qu'il tient à
» la main.... Le mauvais Larron s'est soulevé sur son
» gibet, & dans cet effort que la douleur lui a fait faire,
» il vient d'arracher la jambe qui a reçu le coup, en
forçant

» forçant la tête du clou qui tenoit le pied attaché » au poteau funeste. La tête du clou est même chargée » des dépouilles hideuses qu'elle a emportées en dé- » chirant les chairs du pied à travers lequel elle » a passé. *Rubens* qui savoit si bien en imposer à l'œil » par la magie de son clair-obscur, fait paroître le » corps du Larron sortant du coin du tableau dans cet » effort..... On voit de profil la tête du supplicié, » & sa bouche, dont cette situation fait encore mieux » remarquer l'ouverture énorme, les yeux dont la » prunelle est renversée, & dont on n'apperçoit que » le blanc sillonné de veines rougeatres & tendues, » enfin l'action violente de tous les muscles de son » visage, font presque ouir les cris horribles qu'il » jette ».

On peut lire ci-dessus, *article* CONVENANCE, ce que M. Falconet a écrit sur la figure principale du même tableau.

« Pourquoi, dit ailleurs le même artiste, la Judith de » *Rubens* fait-elle frémir? Pourquoi laisse-t-elle dans » l'imagination des traces profondes? C'est qu'il a » montré une bouchere qui hache le cou d'un homme » endormi. Le sang jaillit sur les bras de l'exécutrice, » Holopherne lui mord deux doigts de la main qu'elle » appuie sur son visage. *Rubens* a peint une *Juive ins-* » *pirée*; il a déployé toute l'horreur du sujet. Peignez » les mœurs, le caractère des personnes, des nations; » vous peindrez la nature ».

L'*école Flamande* dont *Rubens* est le plus grand maître, joint à l'éclat de la couleur & à la magie du clair-obscur, un dessin savant quoiqu'il ne soit pas fondé sur le choix des plus belles formes, une composition qui

a de la grandeur, une certaine nobleſſe dans les figures; des expreſſions fortes & naturelles; enfin, une ſorte de beauté nationale qui n'eſt ni celle de l'antique, ni celle de l'*école* Romaine ou Lombarde, mais qui eſt capable & même digne de plaire.

L'École Hollandoise, ſi l'on veut en parler en général & ſans avoir égard à de nombreuſes exceptions, ne poſſede de tous ces avantages que celui de la couleur. Loin de s'occuper de la beauté des têtes & de celle des formes, elle ſemble ſe plaire à l'imitation des formes les plus baſſes, des têtes les plus ignobles. Les ſujets les plus abjects ſont ceux qu'elle préfère, des tavernes, des forges, des corps-de-garde, des fêtes de payſans groſſiers. Elle réuſſit à rendre les expreſſions; mais ce ſont celles des paſſions qui rabaiſſent l'humanité & non celles des affections qui l'anobliſſent: on diroit qu'elle s'eſt fait un art de dégrader à la fois l'ame & le corps de l'homme. C'eſt cette *école* dont aujourd'hui les ouvrages ſont les plus recherchés en France.

Il faut convenir qu'elle a, dans certaines parties de l'art, des ſuccès qui la diſtinguent. Si elle ne choiſit qu'une nature baſſe pour objet de ſon imitation, elle rend cette nature avec la plus grande vérité, & la vérité a toujours droit de plaire. Ses ouvrages ſont de la plus grande propreté, du fini le plus précieux. Elle réuſſit à produire non les effets les plus ſavans & les plus difficiles du *clair-obſcur*; mais ceux qui ſont les plus piquans : tels que ceux d'une lumière étroite dans un eſpace renfermé & de peu d'étendue, d'une nuit éclairée par la lune ou par des flambeaux, de la clarté que répand le feu d'une forge. Les Hollandois

entendent bien l'art des dégradations de la couleur, celui des oppositions, & sont par ce dernier moyen parvenus à peindre la lumière elle-même. Ils n'ont pas de rivaux dans la peinture du paysage considéré comme la représentation fidelle, &, s'il est permis de parler ainsi, le portrait d'une campagne particulière; mais ils sont loin d'égaler le Titien, le Poussin, Claude le Lorrain, &c. qui ont porté à un degré éminent l'idéal de ce genre, & dont les tableaux, au lieu d'être la représentation topographique de certains lieux, sont le résultat composé de toutes les richesses que leurs auteurs ont trouvées dans leur imagination, & de toutes celles qu'ils ont observées dans la nature. Les Hollandois se distiguent aussi par la représentation des perspectives, des ciels, des marines, des animaux, des fruits, des fleurs, des insectes, & par des portraits en petit. Enfin tout ce qui n'exige qu'une imitation fidelle, de la couleur & un pinceau précieux est de leur ressort.

Au reste *la Hollande* a produit de bons peintres d'histoire, tels qu'Octave Van-Veen ou *Otto-Vénius*, qui étoit de Leyde, d'excellens peintres de portraits en grand, tels que *Vander-Helst*, l'émule & peut-être le vainqueur de Vandick: mais ce n'est point par le caractère de ces grands artistes qu'il faut spécifier le *style hollandois*.

On ne trouvera pas non plus l'origine de ce style dans Lucas de Leyde, qui cependant, par le temps où il a vécu, doit être regardé comme le patriarche de l'*école Hollandoise*. Sa manière appartient plutôt au style gothique, qui étoit celui des premiers peintres Allemands ses contemporains. Il naquit à Leyde en

1494. Son père, nommé Hugues Jacobs, fut son premier maître. Il est du petit nombre des hommes célèbres à qui la nature s'est plu à épargner le temps de l'enfance : ses premiers jeux furent l'étude de la peinture & de la gravure ; dès l'âge de neuf ans, il mit au jour des sujets que lui-même avoit composés, & trois ans après il étonna les connoisseurs & les artistes par l'histoire de Saint-Hubert, peinte en détrempe. Son estampe de la tentation de Saint-Antoine qu'il grava à l'âge de quinze ans, est d'une invention plus agréable que celle de Callot ; il y a représenté le démon qui a pris pour séduire le Saint la figure d'une jolie femme. L'estampe de la Conversion de Saint-Paul qu'il grava la même année est estimée par la justesse de l'expression, par des ajustemens vrais à la fois & pittoresques, & par l'intelligence du burin.

Il a su éviter la confusion & répandre une grande vérité dans ses sujets d'histoire, & il a surpassé *Albert Durer* dans la composition parce qu'il avoit mieux approfondi les principes de l'art. Les peintres peuvent puiser ces principes même dans ses ouvrages gravés, & à peine pourroient-ils, avec le secours des couleurs, surpasser les effets de perspective aërienne qu'il a exprimés par le seul secours du burin. C'est la justice que lui rend Vasari, qu'on ne soupçonnera pas d'avoir voulu flatter un artiste qui n'étoit pas Florentin. Mais comme un peintre ne peut réunir au même degré toutes les parties de son art, *Lucas* le cédoit à Albert dans la science du dessin.

Il peignoit à l'huile, en détrempe, & sur verre ; il traitoit l'histoire, le paysage & le portrait. On conserve de lui, à l'Hôtel-de-ville de Leyde, un tableau

du Jugement dernier d'une belle composition & d'un détail immense. Les femmes sur-tout y sont délicatement peintes, & les carnations en sont agréables & vraies. On voit, par cet ouvrage, avec quel soin il avoit étudié la nature. Si l'on se plaint que ses figures tranchent trop durement avec les fonds, sur-tout du côté de la lumière, il faut lui pardonner ce défaut qui est plutôt celui du tems où vivoit l'artiste qu'un vice qui lui fût particulier. Ses tableaux en général sont bien peints, & le fini le plus soigné n'y nuit pas à la legèreté de la touche. Sa couleur est fraîche, ses compositions riches, ses ordonnances variées, ses paysages bien touchés.

Le travail opiniâtre de *Lucas* fut récompensé par la fortune. Il fit somptueusement le voyage de la Flandre & de la Hollande pour voir les artistes dont il ne connoissoit que les talens, & leur donna des fêtes à Middelbourg, à Gand, à Malines, à Anvers. On croit que des peintres jaloux de sa réputation l'empoisonnèrent à Flessingue; on sait du moins qu'il ne mena depuis qu'une vie languissante; mais le véritable poison qui lui donna la mort fût peut-être l'application excessive qu'il avoit prise dès son enfance. L'état de langueur auquel il étoit réduit ne put le forcer au repos, & quand il n'eut plus la force de se lever, il continua ses travaux dans son lit. Il mourut en 1533, à l'âge de trente-neuf ans, n'ayant joui que d'une courte vie si on la mesure au nombre de ses années, mais d'une vie fort longue si on la mesure au nombre de ses ouvrages. Quoique la nature ne lui ait guère accordé que la moitié de la vie ordinaire des hommes, il exerça pendant trente ans ses talens déja formés, & c'est à-peu-près tout le temps que

consacrent à leur art les artistes même qui parviennent à la vieillesse.

Si l'on considère la peinture en petit comme un des caractères particuliers de l'*École Hollandoise*, on pourra regarder comme son fondateur CORNEILLE POLEMBOURG né à Utrecht en 1586 & mort en 1661. Il possédoit la couleur, la finesse de touche, l'entente du clair-obscur qui distiguent cette *école*. On peut ajouter à ces caractéres le peu de correction dans le dessin.

Mais si le choix d'une nature basse entre dans les caractères du style Hollandois, on trouvera ce caractère bien marqué dans le célèbre REMBRANDT VANRYN, & il y est d'autant plus choquant que souvent ses compositions auroient exigé de la noblesse. Il étoit fils d'un meunier, & naquit dans un moulin situé près de Leyde sur les bords du Rhin, ce qui lui a fait donner le nom de *Vanryn* au lieu de celui de *Guerretz*, qui étoit le nom de sa famille.

Son père qui lui trouva de l'esprit voulut le consacrer aux lettres, & l'envoya faire ses études à Leyde : mais le jeune *Rembrandt* y fit peu de progrès. Son goût le portoit vers le dessin, & il obtint de quitter l'*école* latine pour une *école* de peinture. On n'est pas d'accord sur les artistes qu'il eut pour maîtres, ou plutôt ses véritables maîtres furent ses heureuses dispositions & la nature.

C'étoit elle seule qu'il consultoit : le moulin de son père étoit son attelier, les gens du peuple qui y fréquentoient, ses modèles, & la sorte d'éducation qu'il recevoit au moulin, le terme de ses idées. Il étudioit la figure grotesque d'un bon paysan de Hollande, ou

celle d'une groffe fervante de taverne, comme les grands maîtres de l'Italie ont étudié l'Apollon du Belvedère ou la Vénus de Médicis. Ce n'étoit pas le moyen de s'élever aux nobles conceptions de Raphaël; c'en étoit un de parvenir à l'imitation du vrai dans le genre populaire.

La réputation quelquefois si difficile à acquérir, & qu'on voit trop fouvent fe refufer au mérite s'il n'eft pas fecondé par l'intrigue, vint avec la fortune le chercher dans fon moulin. Souvent appellé à Amfterdam pour y faire des portraits, il alla s'établir dans cette ville, & y fut furchargé d'ouvrages & d'élèves.

Mais en changeant de réfidence, il conferva fa manière de vivre, ne fréquenta que des gens du peuple, ne chercha de récréation que dans la crapule, ne vit dans l'argent que lui rapportoient fes travaux que le plaifir d'en amaffer & choifit une jolie payfanne pour la compagne de fa vie. Ainfi, fes idées fur fon art, reftèrent les mêmes que celles qu'il avoit conçues au moulin de fon père. Il s'occupa toujours de l'imitation de la nature baffe dont il aimoit à s'entourer, & fes caprices furent pour lui l'idéal de l'art. Il ne connoiffoit guère de l'antique que le nom, & ne prononçoit ce nom que pour s'en mocquer. Il raffembloit de vieilles armures, de vieux vêtemens étrangers ou bizarres, dont il fe plaifoit à affubler plutôt qu'à draper fes modèles, & il appelloit cela fes antiques.

Mais laiffons parler fur cet artifte un homme de l'art, M. Defcamps, qui a vu un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. « Tout ce que Rembrandt a compofé, dit-il, » eft fans nobleffe : c'étoit un génie plein de feu qui » n'avoit aucune élévation. Ses habillemens ne font

» que bizarres, & plus reſſemblans à une maſcarade » qu'à ceux des nations qu'il a voulu repréſenter. Il » n'a pas fait autant de tableaux d'hiſtoire que de » portraits, & les tableaux d'hiſtoire que nous con- » noiſſons de lui ſont la plupart auſſi ridicules aux » yeux des ſavans qu'ils ſont admirés par les peintres.

« Si l'on en excepte ſes portraits, ſa façon de deſſiner » n'eſt guère ſupportable; encore n'en faiſoit-il bien » que les têtes, & il ſentoit ſi bien ſon incapacité à » deſſiner les mains, qu'il les cachoit le plus qu'il » pouvoit. Pour éviter la difficulté, j'ai vu de ſes ta- » bleaux où quelques traces de broſſe, qu'on ne diſ- » tingue pas trop de près, repréſentent à une certaine » diſtance des mains, à la vérité peu décidées, mais » qui ſont cependant preſqu'autant d'effet que ſi le » peintre y avoit mis plus de ſoin. Ses têtes de femmes » n'ont aſſurément pas les graces du beau ſexe. Quand » il a eſſayé des figures nues, il n'y a mis aucune » correction; elles ſont courtes, les formes outrées » ou maigres, les emmanchemens lourds, les extrêmités » trop petites ou trop grandes, & toutes manquent » dans les proportions.

» Il n'a dû ſon talent qu'à la nature, & à ſon inſtinct. » S'il a quelquefois approché du beau, ç'a été moins » par réflexion que par hazard, & par ſon aſſujettiſſe- » ment à ſuivre pas à pas la nature. Il ne faut pas » croire que n'ayant pas été à Rome, il n'ait pas connu » les grands maîtres d'Italie : il avoit ſous les yeux » d'amples recueils qui auroient dû changer ſa manière, » ou du moins la corriger; mais il admiroit tout & » ne profitoit de rien.

» A voir la touche hardie des ouvrages de ce maître,

» on eſt tenté de croire qu'il travailloit promptement; » mais l'incertitude où le laiſſoit, ſur le choix des at- » titudes & du jet des draperies, ſon peu d'uſage & de » connoiſſance des belles choſes, lui faiſoit perdre le » feu de ſes idées. Il changeoit quatre & cinq fois la » tête d'un portrait, & on eût renoncé à ſe faire peindre, » ſi la vérité & la force de ſon pinceau n'euſſent pas » dédommagé de l'impatience que cauſoit ſouvent le » peintre.

» *Rembrandt* eſt en même-tems un deſſinateur mé- » diocre, & un peintre qu'on peut égaler aux plus » grands maîtres pour la couleur, la touche, & le » clair-obſcur. Il ſemble qu'il eût inventé l'art, ſi l'art » n'avoit pas été trouvé. Il s'étoit fait des règles & une » pratique sûre de la couleur, de ſon mêlange, & des » effets des différens tons. Il aimoit les grandes oppoſi- » tions de la lumière aux ombres, & il en pouſſa loin » l'intelligence. Son attelier étoit diſpoſé de façon » que, d'ailleurs aſſez ſombre, il ne recevoit la grande » lumière que par un trou, comme dans la chambre » noire: ce rayon vif frappoit au gré de l'artiſte ſur » l'endroit qu'il vouloit éclairer. Quand il vouloit ſes » fonds clairs, il paſſoit derrière ſon modèle une toile » de la couleur du fond qu'il jugeoit convenable, & » cette toile participant au même rayon qui éclairoit » la tête, marquoit ſenſiblement la dégradation que le » peintre augmentoit ſuivant ſes principes.

» La façon de faire de Rembrandt eſt une eſpèce » de magie. Perſonne n'a plus connu que lui les effets » des différentes couleurs entr'elles, n'a mieux diſtin- » gué celles qui ſont amies de celles qui ne ſe con- » viennent pas. Il plaçoit chaque ton en ſa place, avec

» tant de justesse & d'harmonie, qu'il n'étoit pas » obligé de les mêler & d'en perdre la fleur & la » fraîcheur. Il préféroit de les glacer de quelques tons » qu'il glissoit adroitement par-dessus pour lier les » passages des lumières & des ombres, & pour adoucir » des couleurs crues & trop brillantes. Tout est chaud » dans ses ouvrages; il a su par une entente admirable » du clair-obscur, produire presque toujours des effets » éclatans dans ses tableaux.

» Il ébauchoit ses portraits avec précision & avec » une fonte de couleur qui lui étoit particulière: il » revenoit sur cette préparation par des touches vigou» reuses, & chargeoit quelquefois les lumières d'une » telle épaisseur de couleur, qu'il sembloit vouloir » plutôt modeler que peindre. On cite de lui une tête » où le nez a presqu'autant de saillie que le nez na» turel qu'il copioit ».

On parle beaucoup de ce nez saillant, mais aucun de ceux qui en parlent ne dit l'avoir vu, & l'on peut prendre ce récit pour un conte ou pour une forte exagération. Il est certain du moins que *Rembrandt* étoit fort loin de peindre d'une manière lisse & léchée. Quelques personnes blâmoient devant lui sa manœuvre heurtée: « un tableau, leur répondit-il brusquement, » n'est pas fait pour être flairé, l'odeur de la peinture » n'est pas saine ».

Il y eut cependant un temps où il finissoit ses tableaux autant que Miris, & il joignoit à ce grand fini tout le feu, toute la force qu'on admire dans ses ouvrages heurtés. L'amour du gain le fit changer de pratique, & le caprice lui fit souvent outrer sa nouvelle manière. Quelquefois il s'attachoit à finir avec

le plus grand soin les parties les plus indifférentes du tableau, & il se contentoit d'indiquer les autres par quelques traînées de brosse. Ceux qui lui demandoient des tableaux auroient été mal reçus à se plaindre de ces bizarreries, qu'il prétendoit quelquefois ériger en principes. « Un tableau est fini, disoit-il, quand » l'auteur a rempli le but qu'il s'est proposé ».

Telle est la puissance d'un grand talent dans quelques parties de l'art, que *Rembrandt*, avec ses énormes défauts, doit être compté parmi les plus grands peintres, & qu'on pourroit même le regarder comme le premier des peintres, à ne considérer que la peinture proprement dite, & la détachant de l'art du dessin qui lui est si intimement associé. Il faut observer que si *Rembrandt* ignoroit ou négligeoit des parties essentielles de son art, il connoissoit l'expression, qui seule peut animer les ouvrages des artistes. Ses expressions ne sont pas nobles, mais elles sont vraies, vives & savantes.

Il mérite une place honorable parmi les graveurs. Il y a de lui des estampes dont le travail est singulièrement négligé, d'autres où il n'est qu'égratigné, d'autres encore, & ce sont les plus recherchées des amateurs, où il ne peut être distingué, & où il n'a par conséquent de valeur, que celle de l'effet qu'il produit : mais *Rembrandt* est admirable dans des têtes gravées où sa pointe a tout le charme, tout l'esprit de celle de Labelle avec une science supérieure.

Quoique plusieurs de ses planches soient datées de Venise, charlatanerie qu'il employoit pour en augmenter le prix, on sait qu'il n'a jamais quitté la Hollande; il est mort à Amsterdam en 1674, à l'âge de soixante-huit ans.

JEAN DE LAER, qui a peint en petit, & qui a choisi ses sujets dans la vie commune, mérite une place distinguée dans l'*école de Hollande*. Il naquit à Laaren, près de Narden, en 1613, commença les études de son art dans sa patrie, & alla se perfectionner à Rome. Comme il étoit fort mal fait, les Italiens le nommèrent BAMBOZZO, d'où les François ont fait le mot *Bamboche*, & c'est du sobriquet donné à ce peintre que les tableaux de petites figures, qui ne représentent que des actions communes, sont nommés *bambochades*. Il peignoit des chasses, des attaques de voleurs, des foires, des fêtes publiques, des paysages, des vues maritimes; il ornoit ses tableaux d'architecture ruinée, & les enrichissoit de figures d'hommes & d'animaux. Il avoit un dessin correct & une couleur vigoureuse. Il est mort à l'âge de soixante ans.

Van-Ostade, quoique né à Lubeck, *Gérard Dow*, *Metzu*, *Miris*, *Wouwermans*, *Berghem* & le célèbre peintre de fleurs *Van-Huysum*, appartiennent à l'*école de Hollande*.

La plupart des *écoles* dont nous venons de parler n'existent plus. L'Italie seule en avoit quatre; il ne lui reste qu'un fort petit nombre d'artistes connus des étrangers. On chercheroit vainement en Flandre l'*école* de Rubens. Si l'*école Hollandoise* existe encore, elle n'est pas connue hors de la Hollande. Un artiste Allemand, *Mengs* s'est rendu célèbre de nos jours; mais c'est en Italie sur-tout qu'il a formé & exercé son talent, & il appartient bien plus à l'Italie qu'à l'Allemagne. M. *Diétrich*, autre Allemand, est connu des étrangers, & c'est un honneur que n'obtiennent pas les talens ordinaires. Mais deux artistes séparés ne forment

pas ce qu'on appele une *école*. L'*école Françoise* a paru quelque tems expirante ; mais elle se relève avec un nouvel éclat par les principes & les ouvrages d'un maître sage & savant, & de ses élèves qui sont aujourd'hui des maîtres. Jamais, depuis le Sueur, la France artiste n'a pu concevoir de plus belles espérances.

Une nouvelle École s'est formée de nos jours en Europe, celle d'Angleterre. Elle réside dans l'Académie de Londres instituée en 1766 par lettres-patentes de Sa Majesté Britannique, & formée seulement en 1769. Encore voisine de son berceau, elle s'annonce par de grands succès, & mérite d'autant mieux d'être applaudie, & d'exciter même l'émulation de ses aînées, que les parties qui la distinguent sont les plus nobles parties de l'art ; la sagesse de la composition, la beauté des formes, l'élévation des idées, & la vérité des expressions. Cette *école* ne nous est encore connue que par des estampes ; mais des artistes qui en ont vu plusieurs tableaux nous ont assuré que, dans quelques uns de ses maîtres, elle joint la couleur aux parties plus sublimes de l'art, & que son coloris moins éclatant que celui des maîtres Flamands ou Vénitiens, tient beaucoup de l'*école Lombarde*. M. Reynolds, Président de l'Académie de Londres, est connu par ses discours sur les arts dont nous faisons un usage fréquent, & toute l'Europe a recherché l'estampe gravée d'après son tableau du Comte Ugolino. Les amateurs des arts connoissent aussi par des estampes les talens de MM. West, Kopley, Gens borough, Brown, &c. On dit que l'*école Angloise* a d'excellens peintres de chevaux.

On peut reconnoître dans toutes les *écoles* la cause

du caractère qui les distingue : dans l'*école Romaine*, l'excellente éducation de ses premiers artistes, & les chefs-d'œuvre de l'art antique trouvés dans les ruines de l'ancienne Rome ; dans l'*école Vénitienne*, la magnificence que répandoit à Venise le commerce de l'Orient, la fréquence des fêtes & des mascarades, l'obligation où se sont trouvés fort souvent les artistes, de peindre des personnes qui étoient vêtues des plus brillantes étoffes ; dans l'*école Hollandoise* la vie ordinaire de ses artistes, qui fréquentoient sur-tout les tavernes & les atteliers des artisans grossiers, qui voyoient sur-tout des figures basses & grotesques, & qui étoient souvent témoins des effets que produit une lumière étroite, naturelle ou artificielle dans des lieux fermés. La beauté doit entrer dans le caractère de l'*école Angloise*, parce qu'elle est assez commune en Angleterre pour frapper sans cesse la vue des artistes. Si cette beauté n'est pas précisément celle de l'antique, elle ne lui est peut être pas inférieure. L'*école Angloise* se distinguera par la vérité de l'expression, parce que la liberté nationale laisse aux passions tout le jeu de la nature. Elle conservera la simplicité, & ne se gâtera pas par une affectation théâtrale, par les mignardises des fausses graces, parce que les mœurs angloises conservent elles-mêmes de la simplicité.

Regardez le portrait d'une Françoise peinte par un François ; vous y trouverez le plus souvent, pour toute expression, un souris commandé, que les yeux & le front ne partagent pas, & qui ne vous indique aucune affection de l'ame. Regardez le portrait d'une Angloise peinte par un Anglois ; vous y trouverez le plus souvent une expression naïve qui vous fera connoître le

caractère de la personne représentée. (*Article de M. Levesque*).

E F

EFFET. (subst. masc.) Ce mot signifie proprement le produit d'une cause. Dans les ouvrages des arts, il se dit de l'apparence qui résulte de ces ouvrages, & se prend en bonne ou mauvaise part : *ce tableau est d'un bel effet*, *cette lumière est d'un effet trop dur*. Mais quand il n'est restreint par aucune épithète, il se prend toujours en bonne part. C'est louer un tableau que de dire qu'il fait *de l'effet*.

Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. (Les savans comprennent la raison de l'art; les ignorans n'en sentent que le plaisir.). *L'effet* pour celui qui considère un ouvrage de peinture est la sensation ou le sentiment que cet ouvrage lui cause; pour l'artiste, l'effet est ce qui doit résulter des différentes parties de l'art qu'il exerce.

Il est inutile de s'étendre sur la première signification de ce mot. La sensation & le sentiment qu'éprouvent ceux qui regardent des tableaux dépendent d'une infinité de choses qui leur sont absolument relatives, indépendamment de celles qui regardent l'artiste.

Quant à l'*effet* observé relativement au peintre, voici quelques réflexions qu'il est bon de suggérer à ceux qui ne sont point assez avancés pour les avoir faites. L'art de la peinture est composé de plusieurs parties principales, chacune de ces parties est destinée à produire une impression particulière, qui est son *effet* propre.

L'*effet* du dessin est d'imiter les formes; celui de la

couleur, de donner à chaque objet la nuance qui le diſtingue des autres; le clair-obſcur imite les *effets* de la lumière, & ainſi des autres parties de l'art. La réunion de ces différens *effets* particuliers cauſe une impreſſion qu'on nomme l'*effet du tout enſemble*.

Il eſt donc eſſentiel pour parvenir à conduire un tableau à un effet juſte *& général, à une unité d'effet*, que toutes ſes parties tendent à un ſeul point. Mais quelle eſt la partie de l'art qui doit commander, qui doit fixer le but auquel toutes doivent tendre & arriver? C'eſt l'*invention*, puiſque c'eſt elle qui agit la première dans l'eſprit du peintre, lorſqu'il médite un ouvrage & que celui qui commenceroit à peindre, ſans avoir bien décidé ce qu'il repréſentera, reſſembleroit à un homme qui voudroit regarder avant d'avoir ouvert les yeux. C'eſt l'invention qui règne ſur tous les genres de peindre; c'eſt elle qui les a créés & qui les reproduit; elle doit donc décider de l'*effet* qui doit réſulter de chacun de ces genres.

L'*effet* du tableau d'hiſtoire conſiſte dans l'expreſſion exacte des actions & des paſſions; celui du portrait, dans la reſſemblance des traits; celui du payſage, dans la repréſentation des ſites, & celui d'une peinture de marine, dans celle des eaux.

Mais dans chacune des parties qui conſtituent l'art de peindre, on entend plus particulièrement par le mot *effet*, lorſqu'il n'eſt accompagné d'aucune épithète, une expreſſion juſte, grande, majeſtueuſe, forte.

Ainſi l'*effet* dans le deſſin, eſt un contour hardi qui exprime ſenſiblement des formes que l'artiſte connoît parfaitement, & qu'il ne fait ſouvent qu'indiquer habilement. La liberté, la confiance avec leſquelles il

rappelle

rappelle leur place, leur figure, leur proportion, leur apparence éclairée ou colorée font dire que c'eſt un deſſin d'*effet*. C'eſt ainſi que Michel-Ange, en traçant une *figure*, ſavoit exprimer quelquefois par le ſimple trait, la conformation des membres, leur juſte emmanchement, l'apparence des *muſcles*, les enchâſſemens des yeux, les plans ſur leſquels les os de la tête ſont placés, enfin le caractère de l'action qui doit infailliblement réſulter de la juſteſſe de toutes ces combinaiſons. Avec le ſecours de quelques hachures, il pouvoit indiquer aux yeux exercés dans l'art de la peinture, l'*effet* du clair-obſcur & l'on pourroit dire même celui de la couleur; un deſſin de cette eſpèce eſt ce qu'on appelle un deſſin *du plus grand effet*.

L'*effet* particulièrement appliqué au coloris, eſt celui qui porte l'imitation des couleurs locales à un point de perfection capable de faire une illuſion prompte & ſenſible.

La couleur locale eſt la couleur propre & diſtinctive de chaque objet: elle a, dans la nature, *quand la lumière eſt favorable*, une force & une valeur que l'art a bien de la peine à imiter. Des organes juſtes & bien exercés dans les moyens de l'art peuvent y prétendre, mais l'écueil qui ſur cette mer difficile eſt le plus fameux par les naufrages, c'eſt cette habitude de tons & de nuances qui s'enracine, ſans que les peintres s'en apperçoivent, par une pratique répétée & qui, renaiſſant dans tous leurs ouvrages, fait dire de pluſieurs artiſtes, qu'ils ont peint gris, ou roux; que leur couleur reſſemble à la brique; qu'elle eſt rouge, ou noire, ou violette. Ce défaut, ſi favorable à ceux qui, ſans principes, veulent diſtinguer les manières des maîtres, eſt une

preuve de l'infériorité de l'imitation de l'artiste. La nature n'est précisément ni dorée, ni argentée : elle n'a point de couleur parasite ; ses nuances sont des mélanges de couleurs rompues, reflétées, variées, & celui qui aspire à l'*effet* par la couleur, n'en doit avoir aucune à lui.

On peut rendre plus frappant l'*effet* de la couleur, par la disposition des lumières ; mais des périls menacent encore ceux qui se fondent sur ce secours. Le desir d'exciter l'attention par des *effets*, inspira au Carravage d'éclairer ses modèles d'une manière qui se rencontre rarement dans la nature : le jour qu'il faisoit descendre par des ouvertures ménagées avec art, offroit à ses yeux des lumières vives, mais tranchantes. Il en résulta, dans les imitations qu'il en fit, des *effets* plus singuliers qu'agréables ; les oppositions trop dures, les ombres devenues noires, ont rendu, avec le tems, ses tableaux de deux seules couleurs ; le blanc & le noir y dominent, & ces ombres ténébreuses que sa prétention à un certain effet a répandues sur ses ouvrages, ont enveloppé dans leur obscurité les parties excellentes, dont cet habile Artiste devoit tirer sa gloire. Il est donc de justes bornes qui limitent la perfection en tout genre, & les excès sont ses ennemis redoutables.

Au reste, un tableau qui offre un effet général, produit sur tout le monde une sensation intéressante ; comme une pièce de théâtre intéresse, lorsqu'il y domine une intention marquée, une moralité & un caractère auquel toutes les parties concourent.

Le caractère doit être exprimé par les principaux traits qui le distinguent, par l'art de la disposition des objets, par leur enchaînement, leurs rapports & les oppositions

qui leur conviennent. Quoique la nature semble autoriser l'excès des détails, cet excès est un obstacle à l'*effet* théâtral, & à l'*effet* pittoresque.

Cependant, cette observation n'autorise pas à les soustraire indistinctement, mais à choisir ceux qui sont essentiels ou favorables, pour établir ou rendre plus frappant le caractère qui doit dominer. Se déterminer avec justesse, c'est le propre d'un génie grand, qui dans ce choix, embrasse les détails d'un objet, mais qui ne s'arrête qu'à ce qui lui convient. Il ne se laisse point séduire parce qu'il ne perd jamais de vue le but où il tend. Un peintre d'*effet*, est ordinairement un homme de génie; & dans tous les arts, le génie, lorsqu'il est supérieur, dévoile la science des *effets*; la poésie, ainsi que la peinture, la musique, ainsi que ses deux sœurs, ne pourront jamais prétendre que par cette voie à des succès éclatans & à cette approbation générale, qui est si flatteuse. Les autres parties auront des admirateurs, les grands *effets* réuniront tous les suffrages. L'hommage qu'on leur rend est, pour ainsi dire, involontaire : il ne doit rien à la réflexion; c'est un premier mouvement. (*Article de M. Watelet*).

Effet. Les vues ingénieuses que renferme l'article qu'on vient de lire, ont besoin d'être accompagnées de principes plus positifs : ils nous seront fournis par un professeur de l'art.

Quoique les principes des *effets* soient écrits dans la nature, il faut, pour les y lire & les imiter exactement, faire attention que soit qu'on éclaire une figure du jour naturel, ou d'une lumière artificielle, il doit y avoir un premier clair, qui domine tous les autres. Ce jour principal doit être placé sur la partie la plus

propre à le recevoir d'une manière large. Il ne doit point être répété, mais on doit le rappeller sur la figure par des échos qui empêchent qu'étant seul, il ne produise une crudité désagréable.

La principale lumière étant ainsi bien distribuée, on aura soin de la faire valoir par de grandes parties de demi teintes qui la surpassent en volume. Pour lui donner le dernier piquant, on l'accompagnera de masses d'ombre qui équivalent en étendue & le volume que la lumière occupe, & celui qu'occupent les demi-teintes.

Nous prévenons le lecteur, & sur-tout les artistes que, par masses d'ombre, nous n'entendons pas ici des masses noires, mais de simples privations de lumières, des parties sourdes qui doivent leur vigueur à leur étendue plutôt qu'à leur obscurité. Elles doivent être toujours relatives à la vivacité du jour qui les produit, à la distance d'où ce jour agit sur elles, & aux reflets qui les environnent. Ainsi les ombres en pleine campagne ou dans les airs sont vagues & légères; elles sont plus sourdes dans les endroits fermés; mais elles ne sont noires que dans les caveaux. Les ombres trop obscures rendent l'ouvrage triste, sombre, disgracieux; les ombres vagues le rendent aimable, vigoureux & vrai. Les masses brunes doivent être d'autant plus vagues qu'elles sont plus larges; d'où il s'ensuit que plus les masses seront grandes, plus le tableau, sans manquer de vigueur, sera suave & lumineux. Cette proposition qui d'abord paroît tenir du paradoxe, devient une vérité décidée dès qu'on l'approfondit.

Les reflets, nécessaires au parfait arrondissement des corps, seront placés dans les parties tournantes. Comme

Ils ne ſont que la réverbération des rayons de ce qui les environne, ils ſeront d'autant plus vifs, qu'ils ſeront produits par une lumière plus brillante, & ſe perdront dans l'ombre lorſqu'ils ne ſeront occaſionnés que par une foible lueur : obſervons que les reflets étant les lumières des parties ombrées, doivent être placés ſur le milieu du corps pour en former l'arrondiſſement, comme on y place les lumières dans les parties éclairées par le jour.

Les lumières, les demi-teintes, les ombres & les reflets auront leur éclat, leur fraîcheur, leur force & leur beauté relativement au voiſinage ou à l'éloignement du principe qui les produit.

Qu'il y ait toujours une demi-teinte entre les lumières & les ombres, pour que leur oppoſition ne produiſe pas des duretés. Il eſt néanmoins des occaſions où l'ombre peut trancher fièrement ſur la lumière ; mais ce n'eſt guère que lorſque deux corps contigus agiſſent l'un ſur l'autre.

Que les ombres portées ſoient plus fortes que celles des objets qui les portent, & que leur force ſoit altérée dès qu'elles recevront quelques reflets ou du ſol de la terre ou des corps qui leur ſont voiſins.

Tous les objets ſe détacheront de leur fond par des partis décidés. Leurs contours & leurs détails ne ſeront prononcés qu'à raiſon de la lumière qui les éclaire. Ce n'eſt pas toujours la partie la plus proche de l'œil du ſpectateur qui doit être la plus arrondie, la plus recherchée ; c'eſt celle que le jour frappe de l'éclat le plus lumineux.

On ne doit jamais affecter de détourner les lumières & les ombres des endroits où la nature les place. En

vain voudroit-on prétexter la singularité de quelqu'accident pittoresque, & faire valoir le droit & les licences du génie ; le beau ne consiste que dans le vrai. S'il est des *effets* qui partent d'un autre principe, fussent-ils séduisans, ils n'offrent que des beautés factices & manièrées.

Ces principes de l'*effet* sont en même-temps ceux du clair-obscur, & conviennent à un simple dessin. Les principes de l'*effet* d'une composition sont à peu de chose près les mêmes. La lumière principale doit toujours y dominer & être soutenue par d'autres lumières subordonnées ; elle doit, autant qu'il est possible, suivre une marche diagonale, & former une chaîne dont l'œil ne perde pas les chaînons.

Des demi-teintes doivent la soutenir. Elles sont les ressorts les plus propres à faire mouvoir une machine pittoresque, & servent également à relever l'éclat des lumières & la fierté des ombres par la subordination de beauté où on les soumet à l'égard des unes, & de force à l'égard des autres. Le volume des masses de demi-teinte doit être plus considérable que celui des lumières, par le principe général qui prescrit que toute masse qui soutient soit plus large que la masse soutenue.

Une masse de demi-teinte peut servir à étendre celle de la lumière ou à faire opposition avec elle. Dans le premier *effet*, on doit l'opposer à un fond obscur qui la fasse briller ; pour lors elle peut être regardée comme lumière seconde. Dans l'autre, elle doit se détacher sur un fond clair qui lui donne la consistance, la solidité, la valeur dont elle a besoin pour faire un contraste frappant ; mais dans l'une & dans l'autre circonstance, la masse de demi-teinte doit être soutenue par

une maſſe d'ombre, non-ſeulement plus conſidérable qu'elle, mais encore plus étendue que la demi-teinte & la lumière réunies enſemble. C'eſt ce qu'ont penſé & opéré la plupart des grands maîtres qui connoiſſoient parfaitement la magie des *effets*.

Les ombres donnent aux demi-teintes l'éclat dont celles-ci font briller la lumière. Elles veulent être traitées d'un ton vague, par maſſes plates, & ne doivent offrir que de très légers détails des choſes qu'elle voilent.

Les reflets achèvent d'opérer l'illuſion que l'artifice des lumières, des demi-teintes & des ombres avoit artiſtement entamé : un objet ne peut être arrondi ſans le ſecours des reflets; c'eſt par leur entremiſe qu'il prend le plus parfait relief.

Ainſi quatre eſpèces de maſſes entrent dans la magie des *effets* d'une compoſition ; maſſes de lumière, maſſes de demi-teinte, maſſes d'ombre & maſſes de reflets. Elles ſont toutes d'une égale importance, & ne produiſent l'illuſion qu'autant qu'elles ſont toutes parfaitement entendues. De combien de combinaiſons ſéduiſantes ne ſont-elles pas ſuſceptibles ? De combien d'ingénieuſes variétés leur concours ne peut-il pas être la ſource ?

Une maſſe de demi-teinte qui relève l'éclat d'un objet lumineux eſt-elle ici oppoſée à un fond clair ? Là, elle ſe trouve en contraſte avec un objet vigoureux en brun qui la rend lumineuſe elle-même. Non loin ce ſont des maſſes claires qui, par leur couleur propre, ſe détachent ſur un ciel brillant; plus près, des ombres fières qu'éclairent de tendres reflets. Tantôt, c'eſt ſur un fond ſuave que ſe détachent des objets obſcurs; & tantôt c'eſt ſur la plus ſombre des forêts, qu'un

temple lumineux qui la chasse dans le lointain, paroît, s'avance & repousse sur les premiers plans des grouppes vagues, assaisonnés des touches de brun les plus fortes. Ces partis divers, successivement ramenés & employés à l'appui les uns des autres, peuvent former des *effets* variés que l'artiste multiplie autant qu'il veut. Il lui suffit de faire attention qu'il n'y a rien d'absolu dans la nature; que rien n'est clair ou brun, gris ou coloré, grand ou petit, vigoureux ou suave que par le contraste de ce qu'on lui oppose.

A ces principes qui conduisent à l'*effet* dans le dessin & dans la composition, il faut joindre ceux qui concernent l'illusion des *effets* que produit la couleur. Lorsque l'artiste aura épuisé sur son ouvrage les beautés de précision & d'exactitude, dont son savoir pittoresque lui permettra de l'enrichir; que, suivant l'indication de la nature, il colore les objets les uns sur les autres, en leur opposant tantôt des fonds plus clairs, tantôt des couleurs propres plus lumineuses, ou qu'il les détache en les mettant successivement en contraste avec des fonds plus obscurs, & avec des couleurs plus sourdes & plus éteintes.

Qu'il réveille les lumières par des reluisans trompeurs, & par les ombres les plus vigoureuses, distribuées à propos dans les endroits où les reflets du jour ne sauroient pénétrer. Il faut user de grands stratagêmes pour opérer de grands *effets* de couleur.

On doit les concevoir, ces *effets*, par grandes masses. Le moyen assuré de faire illusion, est d'attirer la vue par des accidens larges, soutenus, & réduits, autant qu'il est possible, à un point d'unité qui en impose au spectateur.

Que le tout enſemble d'une ordonnance pittoreſque joue avec ſon fond. Il n'importe par quel *effet*. Le parti ſera beau toutes les fois qu'il ſera nettement décidé, & que, dans la maſſe, il ne ſe trouvera point d'objets qui percent avec le champ ſur lequel ils ſont en oppoſition.

Il faut introduire dans le tableau une couleur ainſi qu'une lumière plus brillante que toutes les autres, & une nuance ainſi qu'une ombre plus vigoureuſe que tous les autres tons des maſſes d'obſcur. Ces *effets* ménagés pour faire la plus forte illuſion, doivent être réſervés pour l'endroit où ſe paſſe le plus grand intérêt de la ſcène. Ailleurs les accidens de lumières & de couleur ſeront très-modérés & ne ſeront ſenſibles, que pour relever l'éclat & la valeur de l'action principale & de l'*effet dominant*. (*Article extrait du traité de peinture de M.* DANDRÉ BARDON.)

Si vous voulez avoir du plaiſir, (on pourroit ajouter & du ſuccès) en peignant, il faut avoir tellement penſé à l'économie de votre ouvrage qu'il ſoit entièrement fait avant qu'il ſoit commencé ſur la toile : il faut, dis-je, avoir prévu l'*effet* des grouppes, le fond, & le clair-obſcur de chaque choſe, l'harmonie des couleurs, l'intelligence de tout le ſujet, enſorte que ce que vous mettrez ſur la toile ne ſoit qu'une copie de ce que vous avez dans la penſée. (*Note de* DE PILES *ſur le vers 441 du poëme de la Peinture de* DUFRESNOY.)

EFFUMER, (v. act.) Ce terme ſignifie en peinture *rendre certains objets moins ſenſibles*, les moins prononcer pour qu'ils appellent moins la vue. On dit, il faut *effumer cette partie*, *ce contour*, &c. (*Article de*

l'ancienne Encyclopédie.) Il ſe peut que ce terme s'emploie dans quelques atteliers, nous le rapportons comme douteux, & nous croyons du moins qu'il eſt peu en uſage. (L.)

É G

ÉGRATIGNÉE, MANIÈRE ÉGRATIGNÉE. Eſpèce de peinture monochrome, ou, ſi l'on veut, de deſſin, que les Italiens nomment en un ſeul mot *ſgraffitto.*

C'eſt un genre de peinture qui conſiſte dans la préparation d'un fond noir de ſtuc ſur lequel on applique un enduit blanc, & en ôtant cet enduit avec une pointe de fer, on découvre par hachures le noir qui fait les ombres, ce qui forme une ſorte de clair-obſcur imitant l'eſtampe.

Les gens de l'art ſavent que Polydore de Caravage, qui a exécuté la plupart de ſes ouvrages à freſque & d'une même couleur, à l'imitation des bas-reliefs, s'eſt ſouvent ſervi, dans cette ſorte de peinture, de la manière *égratignée.* Elle a beaucoup de force, & réſiſte mieux aux injures du tems que toute autre; mais elle a un effet ſi dur, & ſi déſagréable à la vue, que tout le monde a pris le parti de l'abandonner. André Coſimo, qui a le premier employé les ornemens dans les ouvrages de peinture moderne, eſt auſſi, je crois, le premier qui a travaillé le clair-obſcur dans la manière *égratignée.* (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

ÉGRATIGNÉE, *gravure égratignée*, ſe dit d'une gravure faite d'une manière ſi timide que le cuivre eſt plutôt *égratigné* que coupé. (L.)

ÉLÉGANCE. (ſubſt. fém.) Il eſt des termes vagues, comme je l'ai déjà fait obſerver, qui ſans être définis avec préciſion, ſont à peu près ſentis par le plus grand nombre des hommes ſpirituels & inſtruits. Le mot *Élégance* eſt de cette claſſe. Ce mot paroît appartenir d'origine aux beaux arts; il eſt employé dans tous & s'applique, par conſéquent, à des objets fort différens les uns des autres.

Dans l'architecture, on dit un bâtiment *élégant*, une colonne *élégante*, des profils *élégans* : dans la poéſie & l'éloquence on loue un ſtyle *élégant*, des vers remplis d'*élégance*. Dans le monde, on dit auſſi un jeune homme *élégant*, & quelquefois un *élégant*, pour déſigner celui dont le ſoin ou la prétention eſt de montrer l'*élégance* dans ſa figure, ſon maintien, ſa parure, enfin dans tout ce qui lui appartient, dans tout ce qui le touche ou qui l'entoure. Mais en ce dernier ſens la dénomination prend, dans l'eſprit de ceux qui s'en ſervent, une teinte légèrement ironique, que comporte ce mot, parce qu'il eſt vague, à peu près comme le mot *agréable*, auquel il ſert quelquefois de ſynonyme; car dans la converſation on dit, à l'occaſion d'un jeune homme frivole & recherché, qu'il eſt un *élégant* ou un *agréable*. Le mot *élégant* a, dans l'art de la peinture, ainſi que dans l'art d'écrire, un ſens plus précis. L'*élégance* y peut être définie, à ce que je penſe, comme une portion de la grace, jointe à une portion de la beauté; & dans les arts, il ne ſe prend jamais en mauvaiſe part. Le peintre, pour atteindre à la beauté, doit poſſéder la connoiſſance parfaite des proportions & les juſtes rapports des parties entr'elles. Ce même artiſte, pour ſaiſir la grace, doit ſavoir mettre un parfait accord entre les affections

morales ſimples, les mouvemens phyſiques qu'elles occaſionnent & les traits qui les expriment. C'eſt de ces connoiſſances réunies que réſultera la véritable *élégance*, en ayant ſoin cependant d'éviter ce qui s'approche trop des affections ſérieuſes, triſtes, ainſi que des proportions fortes, mâles & prononcées.

Mais ſi le peintre veut parvenir à l'*élégance*, ſans être ſoutenu par ces deux guides aimables, la beauté & la grace, alors indécis & ſouvent égaré, il penſera trouver l'*élégance* dans quelques licences ingénieuſes, & il pourra tomber par cette mépriſe, dans ce qu'on appelle *maigreur*, dans la *ſéchereſſe* & dans l'efféminé.

La jeuneſſe offre les modèles de l'*élégance* dans les formes; mais les gens du monde ſe trompent ſouvent dans l'application qu'on fait de cette qualité. C'eſt ce qu'il eſt facile d'appercevoir, lorſque dans des fêtes ou des aſſemblées, on entend ſe récrier ſur l'*élégance* de quelques jeunes perſonnes, dont la taille eſt grande, à la vérité, mais diſproportionnée, ſoit par une conformation vicieuſe, ſoit parce que la nature n'eſt pas encore développée également & complétement dans toutes ſes parties.

C eſt ſans doute d'après ces erreurs & les prétentions qui ſe ſont établies, que le mot *élégance*, dans l'uſage qu'on en fait hors des arts, a reçu l'indéciſion qui l'accompagne & cette diſpoſition à ſe prêter à l'ironie.

Parmi ceux qui ſe vouent à la peinture & qui n'ont point encore aſſez obſervé, le mot *élégant* peut conſerver un ſens un peu vague, & les jeunes artiſtes parmi nous courent la plupart après l'*élegance*, avant de connoître en quoi elle conſiſte véritablement.

Vous donc qui participez aux erreurs du Public dont

J'ai parlé, & qui avez peut-être la prétention d'être vous-mêmes au nombre des *élégans*, soyez certains que vous êtes plus éloignés de connoître la véritable *élégance*, que ceux qui n'en ont encore aucune idée ; car il est plus difficile de rectifier une idée fausse, à laquelle on s'est livrée, que d'en prendre une qu'on n'avoit pas.

Il est à craindre que vous ne fassiez consister l'*élégance* plutôt dans le maintien & peut-être même dans les draperies de vos figures que dans les proportions & dans le nud. Vous qui bâtissez & vous qui maîtrisez vos architectes, vous ferez consister l'*élégance* dans des ornemens souvent inutiles & de mauvais goût & dans une incorrection affectée des profils, plus que dans la pureté du trait; & vous qui écrivez, vous croirez voir l'*élégance* dans certains choix de mots à la mode, de tours maniérés, d'épithètes ambitieuses, plus que dans le goût fin, justement mesuré du style, dans la propriété des termes & dans le juste accord de toutes ces choses avec le caractère de l'ouvrage & de la pensée.

Pour revenir à vous, jeunes artistes, soyez persuadés (& peut-être l'aurez-vous vérifié sans qu'on vous y engage) qu'une taille prolongée & mince sans une juste proportion avec les différentes parties qui l'accompagnent & sans embonpoint; qu'une figure allongée, qu'une colonne *effilée*, un profil *épargné*, ne constituent point l'*élégance*, ou ne prennent ce nom que parmi ceux qui exercent les arts sans véritable connoissance des principes, ou dans les discours vagues des gens de goût qui les ont formés. (*Article de M.* Watelet.)

L'Élégance n'est pas la beauté : elle offre une idée inférieure au beau, & plus voisine de l'agrément. Loin

d'emporter avec elle l'idée d'une grande pureté, elle peut ſe trouver avec une ſorte de négligence qu'accompagne quelqu'imperfection. On ne dit pas que l'Apollon du Vatican, que la Vénus de Médicis ſont des figures *élégantes ;* on trouveroit plutôt une certaine *élégance* dans la Vénus Callipyge. Il ſemble que la qualité d'*élégantes* conviendroit mieux aux figures du Corrége qu'à celles de Raphaël. L'*élégance* n'eſt pas préciſément le contraire de la roideur, mais elle y eſt oppoſée & ſuppoſe de la ſoupleſſe & de la fléxibilité. Mengs ne s'eſt donc pas trompé quand il a dit qu'elle conſiſte dans la grande variété des lignes courbes & des angles ; car la flexibilité d'un contour ondoyant conſiſte dans cette variété, & cette variété ſemble conſtituer l'*élégance* du Corrége, ou du moins contribuer pour beaucoup à produire cette *élégance.* (*Article de M.* LÉVESQUE).

ÉLÈVE. (ſubſt. maſc.) *Elève* & *Diſciple* ſont ſynonymes ; mais le dernier de ces termes eſt ordinairement d'uſage pour les ſciences & le premier pour les arts. On dit, Platon fut *diſciple* de Socrate & Apelle fut *élève* de Pamphile.

Il ſeroit ſans doute à ſouhaiter que les Philoſophes ne fuſſent *diſciples* que de la ſageſſe, & que les peintres ne fuſſent *élèves* que de la nature ; il y auroit, il eſt vrai, moins d'artiſtes & moins de philoſophes. Mais les ſciences & les arts y gagneroient. Aujourd'hui nous abondons en artiſtes ; eſt-ce un avantage pour les arts ? Le nombre de ceux qu'on y deſtine s'accroît de nos jours dans une proportion trop grande, comparée au nombre des hommes qui doivent remplir d'autres profeſſions

utiles, & à l'emploi raiſonnable qu'on doit faire des talens, dans un royaume même très-floriſſant.

Le luxe, la mode, l'eſpoir ſouvent chimerique de la fortune entraînent un nombre infini de pères de famille à marquer à leurs enfans une deſtinée qui n'étoit pas celle que leur avoit marquée la nature. On peut dire de cette foule qui ſe précipite à nos écoles de deſſin: combien d'appelés & combien peu d'élus. Que deviendra cependant la plus grande partie de ce peuple, conſacré aux art ſans diſpoſitions & ſouvent même au mépris de leurs diſpoſitions naturelles? une vie malheureuſe les menace & c'eſt ainſi que nos ayeux faiſoient tant d'infortunés, lorſqu'ils vouoient leurs enfans à l'état monaſtique, avant qu'ils euſſent non-ſeulement la moindre vocation, mais la connoiſſance la plus légère des obligations qu'on leur impoſoit. Ce nombre de mauvais moines contribuoit ſans doute à corrompre les mœurs, à avilir la religion; & nos mauvais artiſtes, multipliés contribuent déjà viſiblement & contribueront de plus en plus à corrompre & à avilir les arts. Il eſt vrai qu'un mauvais peintre n'eſt pas enchaîné comme un religieux, par des vœux indiſſolubles; mais, parvenu à trente ans, ne s'étant occupé qu'à gâter des couleurs, quelle reſſource lui reſte-t-il? Je ſuis donc bien éloigné de vouloir exciter aujourd'hui les pères de famille à vouer leurs enfans aux muſes, qui le plus ſouvent rejettent ces offrandes, ou plutôt ces victimes.

Pour vous, jeunes *élèves*, qui, doués de véritables diſpoſitions, & du germe des talens, avez déjà droit de relever mes erreurs, ſouvenez vous que rien n'eſt ſi noble que la carrière où vous entrez, mais qu'il faut des talens, de l'étude & des mœurs pour la parcourir

honorablement & avec gloire. Le nom d'Élève, celui d'artiste ne distingue pas par lui-même ceux qui le portent, comme un diplôme donne un rang à ceux qui l'obtiennent ou même qui l'achètent. Le vertueux & médiocre apprentif d'un métier utile est plus recommandable que l'*élève*, peintre, sculpteur ou architecte sans talent, & qui par-là ne peut être que nuisible à la société.

Enfin, de toutes les sortes de distinctions, la première est celle des vertus; ensuite vient celle des talens; mais si j'achevois cette énumération, je trouverois peut-être des incrédules. J'en reste à ce que je viens d'adresser à ceux que regarde plus particulièrement cet article, & j'ai inséré au mot *Artiste* plusieurs observations qui regardent aussi les *élèves;* car l'état d'*élève* est le noviciat de l'ordre auquel ils ont le projet de se consacrer. (*Article de M. W*ATELET.)

ÉLÈVES. Les élèves, dans l'article précédent, viennent d'entendre la voix d'un amateur zélé; qu'ils écoutent celle d'un professeur habile, M. Reynolds.

On peut considérer trois périodes dans l'étude de l'art. Le premier, est celui où l'on acquiert les élémens, c'est-à-dire, la faculté de dessiner tous les objets qu'on peut se proposer pour modèles, une certaine promptitude à manier le pinceau, une connoissance des règles les plus simples de la composition. Mais ces élémens ne sont encore que la grammaire de l'art. Quand on la possède, on est au point de l'enfant qui sait parler, & rien de plus. On a ce qu'il faut pour s'énoncer; mais pour attacher, pour plaire, pour instruire en parlant, il faut avoir des idées, & pour en avoir, il faut en acquérir : c'est ce dont on doit s'occuper dans le second periode.

Pour

Pour acquérir des idées qu'il puiſſe combiner au beſoin, le jeune artiſte doit chercher à connoître le plus grand nombre qu'il eſt poſſible de bons ouvrages faits avant lui. Juſqu'à préſent il n'a eu qu'un maître; il va avoir pour maîtres tous les artiſtes illuſtres de tous les ſiècles. Les perfections de chacun d'eux ſeront les objets de ſes méditations & de ſes études. Ayant ſous les yeux des exemples nombreux de beautés diverſes, il ne tombera pas dans cette pauvreté de conception que l'on peut éprouver quand on ne connoît que les exemples d'un ſeul maître. Ce ſecond période eſt encore un temps de ſujetion. L'*elève* n'avoit auparavant qu'un ſeul précepteur; il en aura pluſieurs dont il devra écouter les leçons. Qu'il craigne ſur-tout, s'il ne veut pas s'égarer, de s'engager dans un ſentier où il n'appercevroit pas les traces de quelques-uns des anciens maîtres qui ont fondé la gloire de l'art.

Dans le troiſième période, l'artiſte eſt libre du joug de l'autorité, & n'a plus de maître que ſa propre raiſon. C'eſt alors qu'il porte un jugement ſur les différentes manières d'où découlent différentes ſortes de beautés. Il s'eſt étudié dans le précédent période à connoître les perfections diverſes des différens maîtres. Des idées réunies de ces perfections, il ſe formera une idée complexe qui ſera celle de la perfection de l'art. Comme déſormais il aura l'intelligence formée par la contemplation, il ſaura diſtinguer les perfections qui ne peuvent s'accorder entre elles, & ne ſe fatiguera pas à pourſuivre un but qu'il lui eſt refuſé d'atteindre. Enfin ce ne ſont plus les artiſtes qu'il va comparer entr'eux; c'eſt l'art qu'il va comparer à la nature.

On acquiert la faculté de bien parler dans la con-

verſation fréquente des perſonnes qui parlent bien : de même, l'artiſte qui aura ſuivi cette méthode aura la véritable éloquence de l'art, il en parlera le langage avec pureté, parce qu'il ſe ſera formé par le commerce aſſidu des maîtres qui ont le mieux parlé ce langage.

Mais ſouvent, dès le premier période de l'éducation pittoreſque, les *élèves* ſont perdus pour l'art par l'imprudence du maître ou par l'exemple des compagnons d'étude. Loin d'avoir été préparé à l'obſervation, à la méditation, il a contraĉté, peut-être pour toujours, l'habitude d'une pratique non moins incorreĉte que facile, mais ſéduiſante par cette facilité même.

Au lieu d'encourager les *élèves* à ſe diſputer entre eux à qui aura la main la plus expéditive, il faut les engager à ſe diſputer à qui l'emportera par la correĉtion & la pureté d'un contour. Au lieu de leur inſpirer l'émulation de combattre à qui trouvera la teinte la plus brillante, à qui trompera l'œil par l'imitation d'une étoffe, il faut leur offrir pour but de leurs travaux de jetter ſavamment les plis d'un draperie, & de donner de la dignité à la figure humaine.

Sur-tout, il faut ſe garder de ſouffrir que les *élèves* ne deſſinent pas le nud tel qu'ils le voyent, & ſe contentent d'en repréſenter ſeulement l'attitude. Trop ſouvent ils ſe piquent d'en changer telle ou telle partie pour la faire reſſembler à l'idée qu'ils ſe ſont formée de la beauté, & repréſentent plutôt le modèle tel qu'ils croyent qu'il devroit être que comme il eſt en effet. C'eſt ce qui a le plus retardé les progrès d'un grand nombre de jeunes gens qui d'ailleurs ne manquoient pas de génie ; & le danger eſt d'autant plus grand, que les *élèves* ont plus de cette ſorte de diſpoſitions qui conduit à la facilité.

L'habitude de deſſiner correctement les objets tels que nous les voyons, nous rend propres à bien deſſiner dans la ſuite même ceux que nous imaginons. Copier le nud avec une ſcrupuleuſe exactitude, c'eſt acquérir l'habitude d'être correct & précis; c'eſt faire ſans ceſſe de nouveaux progrès dans la connoiſſance de la figure humaine; c'eſt ſe ménager le moyen d'en exprimer les beautés, & de s'élever juſqu'à celles de l'antique, & à ce que l'imagination peut concevoir de plus parfait dans l'idéal de l'art. De cette manière lente de procéder, réſultera dans la ſuite la faculté de donner aux ouvrages les plus étudiés, les plus finis, la grace & le ſentiment de la facilité: nous ne parlons pas de cette facilité dangereuſe qui ne procède que d'une adreſſe purement manuelle, mais de celle que donne la ſcience de ce que l'on fait. Les anciens ne ſont parvenus à cette facilité, la ſeule qui ſoit louable, que par une étude attentive de la figure humaine; c'eſt par les mêmes travaux que les modernes parviendront au même but.

Les grands maîtres de l'art portoient ſi loin leur exactitude à copier ce qu'ils voyoient, que l'on connoît des deſſins que fit Raphaël pour les premières études de ſes tableaux, où l'on voit les figures coëffées du bonnet que portoient les modèles; des exemples d'une ſemblable exactitude ſe trouvent dans des deſſins du Carrache. C'eſt en abandonnant cette utile ponctualité, que les écoles modernes ont perdu ce qui fit la gloire des grands artiſtes.

Il ſeroit à ſouhaiter que ces préceptes de l'habile profeſſeur retentiſſent dans toutes les écoles, & dirigeaſſent les leçons de tous les maîtres & la pratique

de tous les *élèves*. Un des grands défauts de ceux-ci, c'est de vouloir être des maîtres lorsqu'ils sont à peine entrés dans l'école ; de n'avoir de confiance ni dans les leçons, ni dans les exemples ; de prétendre, en copiant, faire mieux que ce qu'ils copient ; de chercher dans la *bosse* ce qu'ils ne trouveront que dans le modèle vivant, & de vouloir corriger les formes du modèle vivant lorsqu'ils ne connoissent pas encore la nature ; d'affecter ce qui est le résultat de la facilité avant d'avoir acquis de la pratique, & ce qui est le résultat du savoir, avant d'avoir eu le temps d'apprendre ; de faire des esquisses avant d'être capables de rien finir, d'étudier tous les maîtres à-la-fois avant d'avoir compris les principes d'un seul, enfin de viser ; à tout ce qui, dans des commençans, est le moyen de n'atteindre à rien.

Les heureuses négligences, les rêves, les rapides conceptions d'un maître, ne conviennent pas à l'âge qui doit être consacré à la pénible exactitude, s'il veut parvenir à l'exactitude facile. Ce n'est pas à manier facilement le crayon & le pinceau que doit s'appliquer un *élève*, c'est à rendre avec précision les contours & les milieux. Peu importe que son trait soit fin, que son crayon soit moëlleux ; mais il importe beaucoup que son trait soit juste, que les formes soient accusées à leurs places. Il ne doit pas chercher les qualités brillantes de l'art, lorsqu'il n'en connoît pas encore les qualités constitutives. Son but ne doit pas être d'éblouir, mais d'étudier. Si son étude est bientôt finie, elle n'est sûrement pas assez recherchée, assez terminée ; il s'y est trop peu arrêté, pour qu'elle laisse dans son esprit des idées utiles & durables ; il en tirera peu

de fruit. Le maître qui veut que ses *elèves* étonnent par leur adresse, ne formera pas de grands maîtres. (*Article de M. Levesque.*)

E M

EMBU (part. passif) se dit d'un tableau lorsque les couleurs à l'huile, avec lesquelles on peint, deviennent mattes & perdent leur luisant, au point qu'on ne discerne pas bien les objets.

Lorsqu'on peint sur un fond de couleur qui n'est pas bien sec, les couleurs qu'on met dessus *s'emboivent* en se séchant. Alors l'*embu* provient de l'impression trop fraîche de la toile ou du panneau. Il peut aussi venir de ce qu'on repeint sur une préparation qui n'a pas eu le temps de se sécher parfaitement. On remédie à cet inconvénient, lorsque ce qu'on a peint est bien sec, en passant par-dessus un blanc d'œuf battu ou du vernis. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMPATER signifie mettre beaucoup de couleur soit en une fois, soit en plusieurs, sur ce qu'on peint. On dit, ce tableau est bien *empâté*, bien nourri de couleur.

Empâter se dit encore lorsqu'on met les couleurs sur un tableau, chacune à la place qui convient, sans les mêler ou les fondre ensemble . on dit, cette tête n'est *qu'empâtée*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMULATION, (subst. fém.) c'est une sorte de rivalité sans jalousie, une lutte entre des hommes vertueux qui se disputent le succès dans un projet louable. l'artiste

languit s'il n'eſt pas excité par l'*émulation*; mais il ne ſuffit pas que les elèves ſe propoſent des rivaux dans leur école, & les maîtres entre leurs contemporains. Une victoire facile remportée ſur des rivaux médiocres ne produira qu'une orgueilleuſe médiocrité. L'*émulation* doit règner entre les artiſtes vivans & les plus grands des artiſtes qui ne ſont plus. Le Pouſſin prit pour rivaux les grands maîtres de l'antiquité grecque ſuivant l'idée qu'il s'étoit formée de leurs conceptions & de leurs talens; le Sueur choiſit Raphaël pour ſon rival.

Oſez provoquer au combat les maîtres les plus difficiles à vaincre. Traitez un ſujet que l'un d'eux ait manié avant vous, & redoublez d'efforts pour l'emporter ſur lui. Si vous traitez un ſujet différent, ſuppoſez que votre tableau ſera expoſé en pendant avec un tableau de Raphael, du Dominiquin, du Titien, de Rubens. Votre ouvrage eſt fini : comparez-le à l'un des meilleurs ouvrages de l'artiſte dont vous avez fait votre rival. Oubliez qu'il s'agit de votre propre cauſe, & rendez-vous un juge impartial. Reconnoiſſez les fautes qui vous ont fait manquer le prix, & propoſez-vous de le remporter au premier concours que vous établirez vous-même. Faites mieux encore : formez-vous la plus grande idée de votre art, & rendez-vous le rival de cette idée. (*Article de M.* LEVESQUE,)

E N

ENCAUSTIQUE, *peinture encauſtique*, en grec ἐγκαυςὸν ou ἐγκαυςικὴ, du verbe ἐγκαίω, (*inuro*) *brûler*, parce qu'on procède à ce genre de peinture avec

des cires qui doivent être chauffées presque jusqu'au point de l'ustion.

On ne peut fixer l'époque de la peinture *encaustique.* Pline, l'auteur qui s'est le plus étendu sur cette manière de peindre, dit qu'on ne savoit pas même de son temps quel étoit le premier qui avoit imaginé de peindre avec des cires colorées & d'opérer avec le feu. (1) Quelques-uns cependant, continue-t-il, croyoient qu'Arisstide en étoit l'inventeur, & que Praxitèle l'avoit perfectionnée ; d'autres assuroient que l'on connoissoit des tableaux peints à l'*encaustique* long-tems avant, tels que ceux de Polygnote, de Nicanor & d'Arcésilaüs, artistes de Paros. Il ajoute que Lysippe écrivit sur les tableaux qu'il fit à Egine : *Il a brûlé*, ce qu'il n'auroit certainement pas fait si l'*encaustique* n'avoit été inventé. Quelque peu certaine que soit l'origine de la peinture à l'*encaustique*, il paroît cependant qu'elle prit naissance dans la Grèce, & que l'art de peindre avec de la cire, des couleurs & le feu, devint familier aux artistes de ce peuple.

Il seroit inutile de porter plus loin les recherches sur l'antiquité de l'art d'employer la cire dans la peinture ; elles deviendroient non-seulement infructueuses, mais elles ne répandroient pas plus de lumière sur les moyens d'exécuter les tableaux avec la cire, les couleurs & le feu, puisque Pline, qui nous en a transmis les espèces, dit peu de choses du moyen de les pra-

(1) *Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit non constat. Quidam, Aristidis inventum putant, postea consummatum à Praxitele. Sed aliquantò vetustiores encausticæ picturæ extitere, ut Polygnoti & Nicanoris & Arcesilaï Pariorum. Lysippus quoque, Æginæ, picturæ suæ inscripsit* ἐνέκαυσεν, *quod profectò non fecisset nisi incaustâ inventâ.* Plin. Liv. 35 C. 11.

tiquer. Il eſt conſtant, dit-il, que l'on connoiſſoit anciennement deux genres de peinture *encauſtique*, qui ſe faiſoient avec la cire & ſur l'ivoire, au *ceſtrum*, c'eſt-à-dire au *viriculum* (1), avant que l'on connût la pratique de la peinture ſur l'extérieur des vaiſſeaux, troiſième eſpèce qui s'opéroit avec des cires qui, ayant été rendues liquides par l'action du feu, étoient devenues propres à être appliquées avec le pinceau. Cette peinture étoit ſi ſolide, qu'elle ne pouvoit être altérée ni par le ſoleil, ni par le ſel de la mer, ni par les vents. Quoiqu'il ne paroiſſe pas dans ce paſſage qu'il ſoit fait mention de l'eſpèce d'*encauſtique* dont on faiſoit des tableaux portatifs, on peut cependant préſumer que la première eſpèce étoit employée à cet uſage. Cet *encauſtique* & celui des vaiſſeaux avoient-ils de l'ana-

---

(1) *Ceſtrum*, *viriculum*, mots que l'on n'entend point relativement à la peinture à l'*encauſtique*. « *Encauſto pingendi duo fuiſſe* » *antiquitus genera conſtat*, *cerâ & in ebore, ceſtro*, *id eſt*, *viriculo*, » *donec claſſes pingi cœpere hoc tertium acceſſit*, *reſolutis igniceris* » *penicillo utendi*, *quæ pictura in navibus* * *nec ſole*, *nec ſale*, » *ventiſque corrumpitur*. Plin. Liv. 35, C. 11 ».

* M. Monnoye, qui a fourni l'art. *encauſtique* que l'on trouve dans le Dictionnaire Encyclopédique, a traduit les mots *in navibus* dans les vaiſſeaux. Il a ſans doute eu ſes raiſons; il a formé le plan d'accommoder Pline à la peinture au ſavon de M. Bachelier, peinture qui ſurement ne pouvoit pas réſiſter au ſel de la mer, au ſoleil & aux vents & encore moins à l'eau. Il ne faut pas croire que ce ſoit une faute d'impreſſion, car lorſque M. Monnoye traduit ce que dit Ovide:

Et picta coloribus uſtis
Cæleſtum matrem concava puppis habet.

Et la pouppe repréſente la mère des Dieux en couleur brûlée, il repète que cet *encauſtique* étoit bien plus praticable *dans les vaiſſeaux*.

logie? Quoique cela puisse être, nous n'oserions cependant trop l'assurer, d'autant que M. le Comte de Caylus & M. Majault, qui ont beaucoup examiné cette matière, paroissent mettre de la différence entre les moyens d'exécution de ces deux genres. *Voyez leur Mémoire, page 26.*

On employoit aussi l'*encaustique* sur les murailles : cette pratique étoit-elle une suite de l'*encaustique* des tableaux, ou l'*encaustique* des tableaux avoit-il suggéré aux barbouilleurs de murailles d'en faire l'application à leurs travaux, pour rendre leur peinture plus solide? Il est impossible de décider la question, soit que l'on consulte Vitruve ou Pline, qui en ont parlé. Cependant, si ces deux auteurs ne disent rien qui puisse éclaircir cette difficulté, ils nous en dédommagent par une description très-exacte de la manière de pratiquer cette espèce d'*encaustique*. Voici d'abord ce qu'en dit Vitruve (1), L. VII, C. IX, lorsqu'il parle de la préparation du *minium* : Cette couleur, dit-il, noircit lorsqu'elle est exposée au soleil, ce que plusieurs ont éprouvé, entr'autres le Scribe Fabérius, qui, ayant voulu que sa maison du Mont-Aventin fût ornée de belles peintures, fit peindre tous les murs des péristiles avec le *minium*, qui ne put durer que trente jours sans se gâter en plusieurs endroits, ce qui le contraignit de les faire peindre une seconde fois avec d'autres couleurs. Ceux qui sont plus exacts & plus curieux, pour conserver cette belle couleur après qu'elle a été couchée bien également & bien séchée, la couvrent de cire punique fondue avec un peu d'huile, &,

---

(1) Traduction de Perrault.

ayant étendu cette compoſition avec une broſſe, ils l'échauffent & la muraille, auſſi avec un réchaud où il y a du charbon allumé, fondant la cire & l'égalant par-tout en la poliſſant avec une bougie & des linges bien nets, comme quand on cire les ſtatues de marbre. Cela s'appelle *καῦσις* en grec. Cette croute de cire empêche que la lumière du ſoleil & de la lune ne mange la couleur (1). Pline dit la même choſe, quoique moins en détail : (2) Que l'on enduiſe la muraille de cire; lorſqu'elle ſera bien ſéchée, que l'on la frotte avec un bâton de cire & enſuite avec des linges bien nets. C'eſt par ce même procédé que l'on donne aux marbres de l'éclat. Il paroît, par conſéquent, qu'il n'y avoit qu'une ſeule manière d'employer l'*encauſtique* ſur les murailles.

Voilà tout ce que l'on peut dire ſur l'hiſtorique &

---

(1) *Itaque cum & alii multi, tunc etiam Faberius Scriba, cum in Aventino voluiſſet habere domum eleganter expolitam, peryſtilii parietes omnes induxit minio, qui poſt dies triginta, facti ſunt invenuſto varioque colore : itaque primo locavit inducendos alios colores. At ſi quis ſubtilior fuerit & voluerit expolitionem miniaceam ſuum colorem retinere, cum paries expolitus & aridus fuerit, tum ceram puniceam igni liquefactam, paulo oleo temporatam, ſetâ inducat. Deinde poſteà carbonibus in ferreo vaſe compoſitis, eam ceram apprimè, cum pariete calcfaciendo, ſudare cogat, fiatque ut peræquetur. Poſteà cum candelâ linteiſque puris ſubigat, uti ſigna marmorea nuda curantur. Hæc autem καῦσις græce dicitur.* Vit. L. 7, C. 9.

(2) *Solis atque lunæ contactus inimicus : remedium, ut parieti ſiccato cera punica cum oleo liquefacta candens ſetis inducatur, iterumque admotis gallæ carbonibus aduratur ad ſudorem uſque; poſtea candelis ſubigatur, ac deindè linteis puris, ſicut & marmora niteſcunt.* Plin. L. 33, C. 7.

fur le faire des différentes efpèces de peinture à l'*encauftique*, qui fe réduifent à quatre; favoir, la peinture à la cire, celle qui fe faifoit avec le *ceftrum* ou le *viriculum*, peinture fur les vaiffeaux, & peinture fur la muraille; & pour exécuter ces différentes efpèces, ils mêloient les couleurs avec la cire, ou ils pénétroient la couleur de cire lorfque la peinture étoit achevée.

Le bois étoit la feule matière fur laquelle on peignît des tableaux portatifs. Il feroit trop long de rapporter tous les paffages de Pline & des autres auteurs qui fourniffent la preuve de cette vérité.

Paffons maintenant aux moyens que les anciens employoient pour l'exécution de leurs *encauftiques*.

Les couleurs étoient contenues, comme le dit Varron, dans des coffrets à petits compartimens (1).

On fe fervoit de broffes ou de pinceaux pour appliquer les cires colorées, comme le dit Pline (2), ou la cire fur les couleurs comme le dit Vitruve.

On employoit le feu, foit pour fondre les cires colorées, foit pour liquéfier la cire pure deftinée à être employée fur les couleurs pour les rendre plus folides que la détrempe. Les inftrumens deftinés à cet ufage portoient le nom de *cauteria*, dont la forme devoit varier felon les différens travaux auxquels on en faifoit l'application. Le *cautere*, dit Pline, étoit un des inftrumens des peintres avec lequel on faifoit fondre les préparations bitumineufes les plus tenaces, dont on

---

(1) *Pictores loculatas habent arculas, ubi difcolores funt ceræ.* Var. de re Ruft. L. 2.

(2) *Refolutis igni ceris penicillo utendi.*

faisoit usage pour la peinture appellée *encaustique*. Cette peinture s'opère en faisant fondre des cires avec des charbons allumés (1). Si l'origine de la peinture à l'*encaustique* est équivoque, l'époque de sa décadence est aussi fort incertaine. Il est néanmoins constant qu'elle se pratiquoit encore dans le temps du Bas-Empire, puisque le digeste, qui est l'assemblage des loix qui avoient précédé le sixieme siècle, temps auquel on les a réunies, fait mention dans ces termes des instrumens qui servoient à la peinture : L'attelier d'un peintre étant legué, comprend les cires, les couleurs & tout ce qui en dépend, les pinceaux, les cautères, & les vases propres à contenir les couleurs (2). Un autre auteur dit aussi qu'un peintre, ayant legué son attelier, a legué les couleurs, les pinceaux, les cautères, & les vases nécessaires pour faire le mêlange des couleurs.

On ne trouve plus aucune mention de peinture à l'*encaustique* depuis le 6e siècle jusqu'à nos jours, c'est-à-dire pendant environ onze cents ans. Il est cependant étonnant que, depuis le renouvellement des arts, il se soit écoulé un si grand nombre d'années sans que personne, avant M. le Comte de Caylus, ait remarqué que la peinture *encaustique* s'exécutoit

---

(1) *Cauterium in pictorum instrumentis continetur, quo bituminationes & fortiores quæque conglutinationes concoquuntur, maximè in eâ picturâ quæ* ἐγκαυστική *appellatur, quæ fit carbonibus inustis, resolutis igne ceris.* Plin. L. 22, C. 3.

(2) *Pictoris instrumento legato, ceræ, colores, similiaque horum legatario cedunt penicilli & cauteria & conchæ.* Martian. tit. de fundo instructo, L. 17.

Instrumento pictoris legato, colores, penicilli, cauteria & temperandorum colorum vasa delegantur. J. Paulus, L. 7.

avec de la cire, des couleurs & le feu. C'eſt donc aux lumières de M. de Caylus que la France a obligation des premières vues du renouvellement de cet art.

Cependant un auteur anonyme fit imprimer un ouvrage en 1755, dans lequel il s'efforce d'enlever cette gloire à M. de Caylus; ouvrage dont nous rendrons un compte très-exact, ainſi que de tout ce qui s'eſt paſſé depuis 1752 juſqu'à ce jour, afin que la poſtérité n'ait pas, ſur le renouvellement de la peinture à l'*encauſtique*, le même embarras qu'ont éprouvé ceux qui ont travaillé à en débrouiller l'origine chez les anciens.

Pour ne point m'expoſer à commettre d'injuſtice envers perſonne en travaillant d'après des oui-dire, je commençai par écrire à M. le comte de Caylus pour ſavoir comment M. Majault, docteur en médecine de la Faculté de Paris, partageoit avec lui la gloire de la découverte de la peinture à l'*encauſtique*, & dans quel tems il avoit lu à l'Académie des Inſcriptions ſon premier mémoire ſur cette matière; j'écrivis auſſi à M. Majault. Le premier me fit l'honneur de me répondre, que, ſans M. Majault, il n'eût jamais trouvé les moyens de peindre à l'*encauſtique*, & que ſon premier mémoire avoit été lu à l'Académie des Belles-Lettres en 1752; le ſecond, que, ſans M. de Caylus, il n'eût jamais penſé à ce genre de peinture, & que cette découverte étoit le produit de leurs travaux faits en commun. J'écrivis enſuite à M. Sylveſtre, directeur de l'Académie Royale de Peinture, pour obtenir des éclairciſſemens ſur le même ſujet, afin de travailler toujours d'après des pièces non équivoques. Voici, mot pour mot, ce que M. Sylveſtre me fit l'honneur de me répondre; par cette réponſe on jugera aiſément de mes demandes.

« Je réponds à votre première question, qu'avant
» la lecture du mémoire sur la peinture à l'*encaustique*,
» que M. de Caylus fit en 1753, il n'avoit jamais été
» fait mention dans notre academie de ce genre de
» peinture ni de tous ceux dans lesquels la cire fait l'of-
» fice de l'huile. Je réponds à la seconde, que quoique
» ce genre de peinture annoncé par M. de Caylus
» étonnât & méritât l'attention de tous les membres
» de notre académie par sa nouveauté & sa singularité,
» aucun cependant ne dit alors avoir employé la cire
» au lieu de l'huile pour peindre. A la troisième &
» dernière, je répondrai que, depuis la lecture du mé-
» moire de M. de Caylus faite en 1753, jusqu'au tems
» de l'exposition de la Minerve à l'académie des Belles-
» Lettres en 1754, il n'a pas été fait mention qu'aucun
» de nos membres ait peint avec la cire, excepté M. Vien,
» & que nous n'avons vû de tableaux peints de cette
» manière, par MM. Hallé, Bachelier & le Lorrain,
» que vers le commencement de 1755; ces trois mes-
» sieurs sont les seuls qui dans ce tems ayent faits quel-
» ques tentatives dont j'aie entendu parler parmi nous ».
Signé SYLVESTRE.

Tous les membres de l'académie connoissent la droiture & les talens de M. Sylvestre. Ces qualités lui ont mérité la place de directeur qu'il a occupée plusieurs années. Voyons maintenant l'historique de ce qui est arrivé depuis le renouvellement de la peinture à l'*encaustique*. Notre dessein est de ne blesser personne, mais d'exposer la vérité dans tout son jour. La date des mémoires de M. de Caylus, rendue authentique par la lecture dans deux académies, l'ouvrage de MM. de Caylus & Majault, auquel ils ont mis leurs noms;

ſeurs lettres, celle de M. Sylveſtre ſerviront de pièces juſtificatives. On trouvera quelques répétitions dans les détails que nous ferons; mais le lecteur ſentira que les redites ſont inévitables, d'autant plus que nous avons cru devoir obſerver dans notre narration l'ordre chronologique des événemens, ſur-tout ayant à rapporter ce que contiennent des écrits, qui, quoiqu'ils ayent paru en différens tems, diſent pourtant ou les mêmes choſes, ou des choſes à peu près ſemblables.

M. le Comte de Caylus, qui a tant fourni de preuves de ſon goût pour les beaux-arts, & de qui nous avons de ſi ſavantes recherches ſur l'antiquité, après avoir murement réfléchi ſur ce que Pline dit de la peinture à l'*encauſtique* pratiquée chez les anciens, traita cette matière dans un mémoire qu'il lut en 1752 à l'académie des belles-lettres dont il eſt membre; il lut auſſi, en 1753, à l'académie royale de peinture, un autre mémoire ſur le même ſujet, dans lequel il propoſoit un moyen d'exécuter des tableaux avec de la cire pure, des couleurs & le feu; mais les membres de cette académie doutèrent de la poſſibilité de peindre avec de la cire.

N'étoit-il pas naturel, en comparant cette nouveauté avec toutes les manières de peindre connues, de la regarder comme difficile ou même comme impoſſible? Cet art n'exiſtant encore qu'en ſpéculation, il étoit prudent de ne s'en rapporter qu'à l'expérience.

Cependant M. le Comte de Caylus, pour ſatisfaire les artiſtes & ſon goût, deſiroit de mettre en pratique ce qu'il avoit à peine projetté. Pour remplir ſes vues, comme il le dit lui-même dans ſon mémoire, page 8, il crut devoir aſſocier à ſes travaux M. Majault, docteur en médecine de la Faculté de Paris; l'amitié

guida moins son choix que les connoissances qu'il avoit des lumières de ce savant médecin. Ils travaillèrent de concert à découvrir les moyens de peindre à l'*encaustique*. Leurs travaux eurent tout le succès qu'ils pouvoient desirer, & les conduisirent même au-delà de ce qu'ils avoient espéré, puisqu'ils firent & perfectionnèrent la découverte de la peinture à la cire. L'on vit enfin à l'académie des belles-lettres, le 12 novembre 1754, jour d'une assemblée publique, un tableau représentant une Minerve, exécuté par M. Vien, très-célèbre artiste : la plus grande partie de cette peinture prouvoit qu'il étoit possible de faire des tableaux à l'*encaustique*. Je dis la plus grande partie, parce que cette première production participoit pour un quart de la peinture à la cire. Tout Paris voulut voir cette nouveauté, & les peintres enfin convaincus en furent les premiers admirateurs. (1)

MM. de Caylus & Majault travaillèrent à perfectionner la peinture à l'*encaustique* & la peinture à la cire, & à mettre le manuel de ces nouveaux arts en état d'être publié. Toutes leurs expériences furent achevées au mois de juin 1755. Elles firent en partie la matière d'un mémoire que M. le Comte de Caylus lut à l'académie des belles-lettres le 29 juillet de la même année, c'est-à-dire huit mois dix-huit jours après l'exposition du tableau de la Minerve. L'académie des belles-

(1) M. Carle Vanloo, cet Artiste si connu par ses rares talens, voyant pour la première fois le tableau de la Minerve, dit que l'*encaustique* n'étoit pas une si mauvaise chose, & qu'il vouloit aussi peindre de cette manière. On sent de quel poids peut être l'approbation de M. Vanloo.

lettres,

lettres, persuadée que cet ouvrage pouvoit être utile aux artistes, permit qu'on le tirât de ses registres & qu'on l'imprimât. On y joignit le mémoire sur la peinture à la cire qui n'y avoit pas été lu, parce que ce dernier ouvrage n'étoit pas de son ressort. Les deux mémoires imprimés furent distribués au public dans un seul volume le 25 août de la même année, sous le titre de *Mémoire sur la peinture à l'encaustique & sur la peinture à la cire*, ouvrage méthodique & bien tissu, qui sera éternellement un honneur infini à ses auteurs. Il est bon de remarquer que, lors de la lecture du mémoire dont nous venons de parler, M. le Comte de Caylus porta à l'académie des inscriptions deux petits tableaux peints, l'un selon la troisième, l'autre selon la quatrième manière de peindre à l'*encaustique*, dont il n'avoit point encore fourni de preuves par expérience. Mais revenons à l'époque de l'exposition du tableau de la Minerve.

Dès que ce premier essai eut paru à l'académie des belles-lettres, ce nouveau genre de peinture excita l'émulation & la curiosité. Par quel moyen, se disoient entr'eux les membres les plus éclairés de l'académie royale de peinture, a-t-on pu parvenir à peindre avec la cire? Ni M. de Caylus, ni M. Majault, ne dirent alors quels en étoient les procédés : c'étoit un tribut que M. de Caylus devoit à l'académie des inscriptions avant que de les rendre publics, puisque leurs recherches n'avoient pour objet que le renouvellement d'un art connu chez les anciens.

Cependant les peintres qui avoient beaucoup touché, senti & examiné le premier échantillon de cette peinture, y ayant trouvé un peu d'odeur d'essence de té-

rébenthine, crurent que tout ce tableau avoit été peint avec de la cire diffoute dans cette effence ; car on ne s'imaginoit point alors qu'il fût poffible de faire des tableaux avec de la cire & des couleurs fans que la cire fût diffoute, & on ne connoiffoit même pas la diffolution de la cire dans l'effence de térébenthine, quoiqu'en ait dit un petit ouvrage anonyme dont nous parlerons dans la fuite, & que M. Monnoye a férieufement rapporté dans le mémoire fur l'*encauftique* qu'il a fourni au dictionnaire encyclopédique.

Les peintres qui avoient examiné la première production de cette peinture, s'entretenoient avec ceux qui ne l'avoient pas vue des remarques qu'ils avoient pu faire, & quelques-uns projettèrent d'en faire des effais.

MM. Hallé, Bachelier & le Lorrain furent ceux qui firent les premières tentatives ; ils broyèrent leurs couleurs avec de la cire diffoute dans l'effence de térébenthine, peignirent & fe hâtèrent de faire voir leurs premières productions. Elles parurent dans les mois de Janvier, Février, Mars de 1755. MM. Hallé & le Lorrain s'en tinrent à quelques petits tableaux. Mais M. Bachelier voulut porter fes recherches plus loin. Il fit du favon avec de la cire, parce que l'on peut en faire avec tous les corps gras ; il fit diffoudre ce favon dans l'eau, broya fes couleurs avec cette eau de favon, & peignit fur le taffetas & la toile. Après avoir peint, il fit chauffer & bouillir les couleurs de ce tableau peint au favon, & annonça qu'il avoit trouvé l'*encauftique* des Grecs, puifqu'il peignoit avec de l'eau de cire (car c'eft ainfi qu'il nommoit cette eau de favon) & qu'il faifoit brûler fa couleur. Il donna pour preuve de fa manœuvre quelques tableaux, dont l'un repréfentoit une

femme careſſant une levrette, l'autre une tête de profil, &c. Ces tableaux, qui furent enſuite expoſés au ſallon, étoient gris & reſſembloient preſque à une gravure en manière noire, enluminée avec des couleurs ſales; mais quand cette invention eût été encore plus mauvaiſe, M. Bachelier méritoit toujours la reconnoiſſance qu'on doit à ceux qui veulent bien ſe donner la peine de faire des recherches. N'enrichit-on pas les arts, lors même qu'on apprend à ne pas perdre le temps à faire des tentatives dont la réuſſite ne feroit pas heureuſe?

Malgré le peu de ſuccès des eſſais précipités de M. Bachelier, on crut pourtant devoir annoncer ſa découverte au public. Un auteur anonyme compoſa, (1) fit imprimer & diſtribuer rapidement une petite brochure intitulée : *Hiſtoire & ſecret de la peinture en cire.* Ce fut à la fin du mois de mars ou au commencement d'avril 1755 que cet ouvrage parut, c'eſt-à-dire cinq mois après que le tableau de MM. de Caylus & Majault fut rendu public. L'auteur de cette petite brochure, qui vraiſemblablement ne vouloit pas ſe rendre caution de ce qu'il avançoit dans ſon ouvrage, ne jugea pas à propos d'y mettre ſon nom.

Cet écrivain, après y avoir inſulté M. de Caylus en le confondant avec les gens à ſecrets, (ce qu'il ne mérite aſſurément pas) car il n'eſt perſonne qui ſoit plus communicatif & qui emploie plus généreuſement ſon

(1) Quelques-uns ont prétendu que cet ouvrage étoit de M. Diderot; mais cette calomnie n'a pu être ſuggérée que par l'envie. Nous ſommes convaincus que M. Diderot ſe reſpecte trop à tous égards pour prêter ſa plume à l'indécence & au menſonge.

temps & sa bourse au progrès des arts, cet auteur, dis-je, avance :

1°. Que l'*encaustique* de M. de Caylus n'est point l'*encaustique* des Grecs, puisque sa peinture ne s'opère qu'avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine.

Mais quelle a dû être l'humiliation de l'auteur, lorsqu'il aura lu l'ouvrage de MM. de Caylus & Majault, dans lequel on trouve quatre manières de peindre sans le secours de l'essence de térébenthine :

2°. Que la possibilité de faire des tableaux avec de la cire dissoute dans l'essence de térébenthine n'est pas une découverte, parce que M. Bachelier avoit déjà peint un tableau de cette manière en 1749. Que ce tableau, *que personne n'a vu*, fut emporté en Alsace.

Où est la preuve de ce fait? Pourquoi M. Bachelier, lors de la lecture du mémoire de M. de Caylus à l'académie de peinture en 1753, ne dit-il rien de son tableau de 1749? Quand même ce que l'auteur rapporte seroit vrai, il eût fallu se taire de peur de se faire accuser de mensonge.

3°. Que M. Bachelier devoit la connoissance de la dissolution de la cire dans l'essence de térébenthine à des enfans qui, en 1749, jouoient avec une boule de cire au lieu de volant; que cette boule de cire alla tomber *tout juste* dans un godet où il y avoit de l'essence; que le lendemain M. Bachelier trouva la boule dissoute, broya des couleurs avec cette cire, & peignit un tableau dont il put à peine se défaire; qu'il abandonna cette peinture, & la reprit en 1755.

Encore une fois, pourquoi M. Bachelier ne se ressouvint-il pas de cette histoire, lorsque M. de Caylus lut son mémoire à l'académie de peinture en 1753, &

ne la révéla-t-il qu'en 1755? Ne devoit-il pas dire alors qu'il ne falloit pas tant ridiculiser le projet de peindre avec la cire? car plusieurs en badinèrent.

4°. Que M. Bachelier, d'après quelques teintures brouillées de chymie, & de nouvelles tentatives dont le résultat fut de faire un savon de cire avec le sel alkali, comme on le fait avec l'huile, (1) le suif, & enfin avec tous les corps gras, fit dissoudre ce savon dans l'eau, broya les couleurs avec cette eau de savon, peignit & employa le feu pour fixer la couleur, & l'anonyme conclut que c'est là la manière qui ressemble le plus à la peinture des Grecs, puisque l'on peint avec de la cire & des couleurs, & qu'il faut le feu pour fixer la peinture.

Je conseillerois volontiers à celui qui voudroit peindre avec des couleurs délayées avec l'eau de savon ordinaire, qui est faite avec de l'huile, de dire qu'il peint à l'eau d'huile, ou qu'il peint à l'huile : cette manière de parler ne feroit pas plus impropre que de dire qu'on peint à l'eau de cire. Il pourroit dire aussi qu'il peint au sel, car il entre du sel dans le savon. Prétendre que la peinture *encaustique* des Grecs se pratiquoit avec du savon de cire, c'est en ignorer absolument la nature. Mais si l'anonyme avançoit que la peinture au savon est une invention aussi nouvelle que la peinture en ramekin ou

(1) Quelques gens mal intentionnés ont prétendu que M. Rouel avoit donné le conseil à M. Bachelier de faire du savon avec de la cire, pour imiter les grecs; mais ce chymiste est trop éclairé pour ne savoir pas qu'une peinture faite avec du savon quelconque n'a pas plus de solidité qu'une peinture faite en détrempe, qui n'a pas la propriété de remplir les vues que les Grecs se proposoient, c'est-à-dire, de faire une peinture qui pût résister à l'eau.

en fromage (1), l'auteur ſe tromperoit moins au déſavantage de M. Bachelier. Ce dernier n'a rien renouvellé des Grecs, comme nous le démontrerons; ſa découverte a plus de mérite, puiſqu'elle a du moins celui de l'originalité.

La brochure dont nous venons de rendre compte n'eut pas été plutôt rendue publique, qu'elle fut appréciée à ſa juſte valeur. M. Fréron la critiqua très-judicieuſement dans ſon année littéraire, demontra, comme nous venons de le dire, que l'hiſtorique de cet ouvrage ne pouvoit être vrai, & que la découverte de la peinture au ſavon de cire n'enrichiſſoit point l'art de peindre. M. Fréron cependant ne pouvoit pas porter de jugement ſur ce que l'anonyme annonçoit des moyens que MM. de Caylus & Majault avoient employés pour peindre à l'*encauſtique*, puiſqu'ils n'avoient pas encore été rendus publics; auſſi n'avança-t-il ſur ce point que de prudentes conjectures. Mais M. Fréron eut bien lieu d'être ſatisfait, lorſque trois mois après ſa critique, il ne trouva rien de ce que l'anonyme avoit avancé : il vit, au contraire, dans l'ouvrage de M. de Caylus, un raiſonnement méthodique & ſuivi, appuyé d'expériences ingénieuſes & très-propres à développer le peu de choſes que les anciens nous ont tranſmis de la pein-

(1) Un peintre d'un caractere gai & vraiſemblablement très-habile chymiſte, ayant ſérieuſement examiné la peinture au ſavon de M. Bachelier, ne crut pas que cette invention méritât une critique ſérieuſe. Il fit imprimer un petit ouvrage qui avoit pour titre : *l'Art de peindre au fromage ou en ramekin*, dans lequel un ridicule agréable faiſoit la plus juſte critique de la peinture au ſavon de cire. On a prétendu que cette brochure étoit de M. Rouquet; ſi elle n'eſt pas de lui, elle eſt du moins digne de ſa plume.

ture à l'*encaustique.* En judicieux critique, il rendit compte de cet ouvrage avec les plus justes éloges.

Nous reviendrons sur la peinture *encaustique* & sur ses procédés dans le dictionnaire de pratique. (*Article de M. Watelet, ou du moins trouvé dans ses papiers.*)

Encaustique. Qu'il nous soit permis, sur l'antiquité de la peinture *encaustique*, de placer ici un article fort court. Pline ne fait pas remonter l'origine de cette peinture plus haut que Polygnote, & il nous apprend que d'autres la croyoient beaucoup plus récente.

Mais Polygnote florissoit vers la 89e olympiade, environ 420 ans avant notre ère, & il est souvent parlé de la peinture en cire dans les poésies d'Anacréon, qui vivoit plus de cent ans auparavant. Il sembleroit même que de son temps c'étoit la manière de peindre la plus en usage. Il dit, ode 28, en adressant la parole au portrait de sa maîtresse : Τάχα, κηρὲ, καὶ λαλήσεις : *Cire, bientôt tu vas parler.* Dans l'ode 29, il dit au peintre à qui il commande le portrait de Bathylle : Ο κηρὸς αὐτὸς Εχέτω λαλῶν σιωπῇ. *Que la cire parle même dans le silence*, comme nous pourrions dire à un peintre : *Que votre peinture soit parlante.*

Voilà donc l'antiquité de la peinture *encaustique* reculée de plus d'un siècle par le témoignage d'Anacréon.

Mais cette preuve n'est pas sans replique. Tanneguy le Febvre, Corneille de Pauw & d'autres savans ont été loin de croire que toutes les poésies qui portent le nom d'Anacréon fussent en effet du poëte de Téos. M. Fischer, qui refusoit de partager leur doute dans sa première édition d'Anacréon, a cru devoir l'adopter

dans la feconde. On ne peut guère douter que les véritables œuvres de ce poëte ne fuffent familières aux Romains & aux Grecs lettrés du temps de Pline ; & c'étoit dans ce même temps que les uns attribuoient la peinture *encauftique* à Ariftide, & que les autres la faifoient remonter jufqu'à Polygnote. Comment ne fe trouvoit-il perfonne qui leur prouvât qu'elle étoit beaucoup plus ancienne, en leur citant les vers d'Anacréon ?

S'il ne s'agiffoit que de l'opinion de Pline, on pourroit dire qu'il avoit oublié ces vers ou qu'il ne les connoiffoit pas. Mais il s'agit de deux opinions débattues entre différentes perfonnes, & il auroit été fingulier qu'aucune d'elles ne connût les œuvres d'un poëte qui étoit alors entre toutes les mains. Ainfi, loin de prouver par Anacréon contre Pline l'antiquité de la peinture *encauftique*, on prouveroit mieux par le texte de Pline que les odes 28 & 29 attribuées à Anacréon ne font pas de ce poëte.

Cependant une nouvelle difficulté s'élève. Pline ajoute que Lyfippe avoit auffi écrit fur fes peintures d'Egine qu'il les avoit faites à l'*encauftique*. On peut fuppofer que ce Lyfippe vivoit avant Polygnote & même avant Anacréon, & comme on ignore l'âge de ce peintre, la queftion refte infoluble & le doute fubfifte. (*Article de M.* Levesque.)

ENDUIT. (fubft. mafc.) Ce mot eft confacré à la peinture à frefque, qui ne peut s'exécuter que fur un *enduit* frais. C'eft même de-là que ce genre de peinture a tiré fon nom ; il vient du mot italien *frefco*, qui fignifie *frais*. Dans les autres genres de peinture, on ne dit point un *enduit*, mais une *couche* de cou-

leur. Ce mot rejetté du langage de la peinture considérée comme art, est resté *au métier* de la peinture en bâtimens.

ENFONCEMENT. (subst. masc.) Comme un tableau n'est pas censé représenter une surface plane, il doit avoir de l'*enfoncement*, & jusqu'à cet *enfoncement* qui borne la vue, il faut que le spectateur puisse croire qu'il tourneroit autour des objets qui sont représentés. On ne peut d'ailleurs rien établir en général sur l'*enfoncement* que doit offrir un tableau. Quelquefois son *enfoncement* n'a d'autres bornes que celles de l'horison, & quelquefois il est limité par le mur d'une chambre peu profonde. Il y a même des tableaux qui représentent des bas-reliefs, & l'on ne dira pas qu'ils ont de l'*enfoncement*; mais ils doivent avoir une saillie apparente, égale à celle qu'un sculpteur donneroit à ces sortes d'ouvrages. (*L.*)

ENFUMÉ, noirci par la fumée & par le temps. On dit d'un vieux tableau dont on ne distingue plus le travail ni les objets, & que le tems a couvert d'une saleté noire & épaisse, qu'il est *enfumé*. On trouve des amateurs qui n'estiment les tableaux qu'autant qu'une forte couche de fumée leur donne un extérieur vénérable d'antiquité. Si le temps a respecté une partie lumineuse qui tranche fortement avec la profonde obscurité de tout le reste, ils supposent dans ce qu'on ne voit plus tout le charme d'une beauté mystérieuse, & admirent d'autant plus ces ténèbres qu'elles sont plus épaisses. Ils ne manquent jamais d'être servis suivant leur goût, & trouvent toujours des charlatans prêts à leur offrir & à

leur vendre fort cher des tableaux récens qu'ils ont eu soin d'*enfumer*. On *enfume* aussi des dessins nouvellement copiés, ou faits par des artistes vivans & quelquefois par des élèves, pour leur donner l'apparence d'anciens originaux. Comme on connoît toujours l'âge des estampes, on a soin au contraire de les laver & de bien nettoyer la fumée dont elles peuvent être couvertes, pour leur donner l'apparence d'une belle conservation. On ne prend cette peine que pour les amateurs, car les artistes au contraire aiment assez que les estampes soient légérement *enfumées*, c'est-à-dire, qu'elles ayent contracté une demi-teinte roussâtre, parce que ce ton détruit l'opposition tranchante du noir de la gravure avec la blancheur du papier (*L.*)

ENGENCEMENT (subst. masc.) se dit des draperies ou autres ajustemens; il signifie alors disposition. Des plis bien *engencés* sont des plis bien disposés. Il se dit aussi d'un assemblage d'objets qui se trouvent rarement réunis & dont la composition est à la fois singulière & piquante : ces choses sont singulièrement, sont pittoresquement *engencées*.

ENLUMINURE. (subst. fem.) C'est une sorte de peinture faite sur des estampes avec des couleurs délayées à la gomme. Il y a aussi des papiers-tapisseries qui sont *enluminés*, c'est-à dire, dont la planche n'a fourni que le trait, & dont les couleurs ont été placés au pinceau.

On *enlumine* grossièrement de ces mauvaises estampes qu'on appelle images, pour l'usage du peuple qui est toujours à peu près sauvage, même chez les nations les

plus policées, & dont la vue eſt plus agréablement récréée par le ſpectacle des couleurs dures & tranchantes, qu'elle ne le feroit par les tableaux les mieux fondus des plus grands coloriſtes. Pour rendre ces images encore plus agréables à ceux à qui elles ſont deſtinées, on relève quelquefois en or les auréoles des ſaints & quelques parties des draperies.

On applique auſſi de l'or & de l'argent moulu à des *enluminures* plus précieuſes; c'eſt ce qu'on appelle *rehauſſer*. Pour donner à ces métaux tout leur éclat, on les brunit avec la dent de loup.

On *enlumine* avec plus ou moins de ſoin des eſtampes repréſentant des vues, des intérieurs de temples, &c. qu'on deſtine à être regardées dans des machines d'optique.

Quelquefois, des curieux ſans goût ont pris plaiſir à faire *enluminer* de belles eſtampes, croyant qu'elles acquerroient un nouveau prix, & qu'elles approcheroient du mérite des tableaux, quand elles feroient barbouillées de couleurs. Tout le fruit de leur dépenſe étoit de faire détruire le travail heureux du graveur par le travail routinier des *enlumineuſes*.

Cependant, l'*enluminure* faite avec ſoin & intelligence n'eſt pas toujours mépriſable. Elle eſt fort utile à l'hiſtoire naturelle. Des planches d'oiſeaux, de plantes, de coquilles, inſtruiſent fort imparfaitement, ſi elles ne ſont pas accompagnées des couleurs propres à l'objet. Enfin l'*enluminure* eſt utile toutes les fois qu'on doit montrer l'objet colorié. Le graveur doit alors renoncer à l'ambition de plaire, & conſentir à voir les travaux de ſon art couverts par le travail des *enlumineurs*.

Il y a des *enluminures*, d'oiſeaux, de coquilles, &c, faites avec tant de ſoin & tant d'art qu'on peut les prendre au premier coup d'œil pour des miniatures ou des peintures à gouazze. Il eſt bon alors que les travaux de la gravure ne ſoient pas trop fortement prononcés, & que le ton de l'eſtampe ſoit fort doux.

Une *enluminure* commune peut quelquefois remplir ſuffiſamment ſon objet, comme lorſqu'il s'agit de faire connoître les couleurs des uniformes de troupes, ou celles des pavillons & des flammes de vaiſſeaux, &c. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ENNEMI (adj.) ſe dit des couleurs. On appelle *couleurs ennemies* celles qui s'accordent mal, & qui ne peuvent ſubſiſter enſemble ſans offenſer la vue ou ſans ſe détruire en très-peu de temps. Le bleu & le vermillon ſont des couleurs *ennemies;* leur mêlange produit une couleur aigre, dure & déſagréable.

Les habiles peintres ſe font quelquefois un jeu de vaincre les difficultés qu'on prétend réſulter de l'aſſociation des couleurs *ennemies :* ce qui feroit chez les ignorans une témérité qui ne produiroit que des effets mauſſades, devient chez les habiles une hardieſſe louable qui n'enfante que des prodiges. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENSEMBLE. Voici un mot dont la ſignification, vague en apparence, renferme une multitude de loix particulières impoſées aux artiſtes, premièrement par la nature, ou, ce qui revient au même, par la vérité; & enſuite par le raiſonnement, qui doit être l'interprête de la nature & de la vérité.

L'*enſemble* eſt l'union des parties d'un tout.

L'*enſemble* de l'univers eſt cette chaîne preſqu'entièrement cachée à nos yeux, de laquelle réſulte l'exiſtence harmonieuſe de tout ce dont nos ſens jouiſſent.

L'*enſemble* d'un tableau eſt l'union de toutes les parties de l'art d'imiter les objets; enchaînement connu des artiſtes créateurs, qui le font ſervir de baſe à leurs productions; tiſſu myſtérieux, inviſible à la plupart des ſpectateurs, deſtinés à jouir ſeulement des beautés qui en réſultent.

L'*enſemble* de la compoſition dans un tableau d'hiſtoire eſt de deux eſpèces, comme la compoſition elle-même, & peut ſe diviſer par conſéquent en *enſemble pittoreſque* & en *enſemble poëtique*.

Les acteurs d'une ſcène hiſtorique peuvent ſans doute être fixés dans les ouvrages des auteurs qui nous l'ont tranſmiſe. La forme du lieu où elle ſe paſſe peut auſſi ſe trouver très-exactement déterminée par leur récit; mais il n'en reſtera pas moins au choix de l'artiſte un nombre infini de combinaiſons que peuvent éprouver entr'eux les perſonnages eſſentiels & les objets décrits. C'eſt au peintre à créer cet *enſemble pittoreſque*, & je crois qu'on doit moins craindre de voir s'épuiſer la variété dans les compoſitions, que le talent d'embraſſer toutes les combinaiſons qui peuvent la produire.

Celle des combinaiſons poſſibles à laquelle on s'arrête, eſt donc dans un tableau ſon *enſemble pittoreſque*. Il eſt plus ou moins parfait, ſelon que l'on a plus ou moins réuſſi à rendre les grouppes vraiſemblables, les attitudes juſtes, les fonds agréables, les draperies naturelles, les acceſſoires bien choiſis & bien diſpoſés.

L'*enſemble poëtique* exige à ſon tour cet intérêt général, mais nuancé, que doivent prendre à un événement tous ceux qui y participent. L'eſprit, l'ame des ſpectateurs veulent être ſatisfaits, ainſi que leurs yeux. Ils veulent que les ſentimens dont l'artiſte a prétendu leur tranſmettre l'idée aient, dans les figures qu'il repréſente, une liaiſon, une conformité, une dépendance, enfin un *enſemble* qui exiſte dans la nature. Car, dans un événement qui occaſionne un concours de perſonnes de différens âges, de différentes conditions, de différens ſexes, le ſentiment qui réſulte du ſpectacle préſent, ſemblable à un fluide qui tourbillonne, perd de ſon action en s'éloignant de ſon centre : outre cela, il emprunte ſes apparences différentes de la force, de la foibleſſe, de la ſenſibilité, de l'éducation, qui ſont comme différens milieux par leſquels il circule.

Dans cette multitude d'obligations qu'impoſent les loix de l'*enſemble*, on juge bien que la couleur revendique ſes droits.

Son union, ſon accord, ſa dégradation inſenſible, forment ſon *enſemble :* le clair-obſcur compoſe le ſien des grouppes de lumière & d'ombre, & de l'enchaînement de ſes maſſes ; mais ce ſujet mérite bien que l'on conſulte les articles qui ſont plus particulièrement deſtinés à les approfondir, ainſi je renverrai entr'autres, pour l'explication plus étendue de ce genre d'*enſemble*, au mot Harmonie, qui l'exprime.

La couleur a des tons, des proportions, des intervalles ; il n'eſt donc pas étonnant que la peinture emprunte de la muſique le mot *harmonie*, qui exprime ſi bien l'effet que produiſent ces différens rapports; la muſique à ſon tour peut adopter le mot *coloris*, en

nommant ainſi cette variété de ſtyle qui l'affranchit d'une monotonie à laquelle il ſemble qu'elle s'abandonne parmi nous.

Si je ne me ſuis arrêté qu'à des réflexions générales ſur le mot *enſemble*, on doit ſentir que je l'ai fait pour me conformer à l'idée que préſente ce terme. Cependant il devient d'une ſignification moins vague & plus connue, lorſqu'il s'applique au deſſin. C'eſt dans cette acception qu'il eſt plus communément employé par les artiſtes, & de cet uſage plus fréquent doit naturellement réſulter une idée plus nette & plus préciſe ; auſſi n'eſt-il pas d'élève qui ne ſache ce qu'on entend par l'*enſemble* d'une figure, tandis que peut-être ſe trouveroit-il des artiſtes qui auroient peine à rendre compte de ce que ſignifient *enſemble poëtique* & *enſemble pittoreſque*.

Cet uſage, plus ou moins fréquent des termes de ſciences & d'arts, eſt un des obſtacles les plus difficiles à vaincre pour parvenir à fixer les idées des hommes ſur leurs différentes connoiſſances. Les mots ſont-ils peu uſités ? on ne connoît pas aſſez leur ſignification. Le deviennent-ils ? bientôt ils le ſont trop. On les détourne, on en abuſe, au point qu'on ne ſauroit plus en faire l'uſage méthodique auquel ils ſont deſtinés.

Mais, ſans m'arrêter à citer des exemples trop faciles à rencontrer, je reviens au mot *enſemble*. Lorſqu'il s'agit d'une figure, c'eſt l'union des parties du corps & leur correſpondance réciproque. On dit *un bon* ou un *mauvais enſemble*. Par conſéquent le mot *enſemble* ne ſignifie pas préciſément la perfection dans le deſſin d'une figure, mais ſeulement l'aſſemblage vraiſemblable des parties qui la compoſent.

L'*ensemble* d'une figure est commun & à la figure & à l'imitation qu'on en fait. Il y a des hommes dont on peut dire qu'ils sont mal *ensemble*, parce que, disgraciés dès leur naissance, leurs membres sont effectivement mal *ensemblés*. Mais n'est-il pas étonnant que l'extravagance des modes & l'aveuglement des prétentions aient souvent engagé plusieurs de ces êtres indéfinissables, qu'on nomme *petits-maîtres*, à défigurer un *ensemble* quelquefois très-parfait, où au moins passable, dont ils étoient doués, pour y substituer une figure décomposée qui contredit désagréablement la nature ?

Les graces sont plus respectées par la peinture, & si on ne leur sacrifie pas toujours, au moins a-t-on toujours pour objet d'obtenir leur aveu par la perfection de l'*ensemble*. Les Grecs, qui, entr'autres avantages, ont sur nous celui de nous avoir précédés, ont fait une étude particulière de ce qui doit constituer la perfection de l'*ensemble* d'une figure.

Ils ont trouvé dans leur goût pour les arts, dans leur émulation, dans les ressources de leur esprit & dans les usages qu'ils pratiquoient, des facilités & des moyens qui les ont menés à des succès que nous admirons. Je reprendrai ce fil, qui me conduiroit insensiblement à parler des proportions & de la grace, aux mots *Proportion*, *Grace* : voyez aussi *Beau*. Je me contenterai de dire que la justesse de l'*ensemble* dépend beaucoup de la connoissance de l'anatomie, puisqu'il est l'effet extérieur des membres mis en mouvement par les muscles & les nerfs, & soutenus dans ce mouvement par les os qui font la charpente du corps.

L'effet du tout *ensemble* est, comme on le sent bien, le résultat des *ensembles* dont je viens de parler, comme

le

le mot *effet général* eſt le réſultat des effets particuliers de chacune des parties de l'art de peindre dont on fait uſage dans un tableau. (*Article de M.* WATELET.)

ENTENTE (ſubſt. fém.). On dit ce tableau eſt bien entendu, eſt d'une belle *entente*; c'eſt-à-dire que l'ordonnance en eſt bien entendue, qu'il eſt conduit avec beaucoup d'*entente*, avec une grande intelligence, ſoit par la diſpoſition du ſujet, ſoit par les expreſſions, le contraſte, ou la diſtribution des lumières. *Entente* ſe dit auſſi d'une partie d'un tableau ſeulement : ce groupe, cette figure, ſont d'une belle *entente* de lumière; il y a dans ce tableau une belle *entente* de couleur. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENTHOUSIASME, (ſubſt. maſc.) l'*enthouſiaſme* relatif aux arts & particulièrement à la peinture & à ceux qui l'exercent, eſt utile & néceſſaire, mais il faut qu'il ſoit vrai & exempt de toute affectation. Il eſt ordinairement de cette nature, il a cette pureté dans la jeuneſſe. Il perd de ſa vivacité & ſouvent de ſa franchiſe dans l'âge où les talens formés ſe trouvent arrêtés dans leur progrès.

Les vives impreſſions qui excitent l'*enthouſiaſme* & que produit la beauté, doivent donc être regardées comme un préſage infiniment favorable dans les jeunes artiſtes qui en ſont ſuſceptibles; elles ſoutiennent leur zèle, nourriſſent l'émulation, échauffent leur ame. L'*enthouſiaſme* dans les arts allume le deſir de voir & de revoir ſans ceſſe les belles productions; il excite à s'en remplir, à contempler avec délices la belle nature,

à rivalifer avec elle, & à furpaffer ceux qui l'ont égalée. L'*enthoufiafme* enfin, je parle toujours de celui qui part de l'ame, eft la marque diftinctive & peut-être infaillible du génie.

Lorfque les artiftes ne font pas foutenus par des fuccès proportionnés à leurs defirs de gloire, & qu'ils atteignent l'âge qui, les éclairant fur les difficultés de l'art, leur fait entrevoir le terme de leurs progrès ou l'inutilité de leurs efforts, ils fentent alors, comme je l'ai dit, refroidir l'*enthoufiafme*; s'ils ont honte de ce refroidiffement, ils affectent, le plus fouvent, ce qu'ils ne fentent plus, comme les femmes dont le fentiment eft épuifé & qui ne veulent point renoncer aux avantages qu'il procure, cherchent à en montrer d'autant plus qu'elles en ont perdu davantage. Pour ceux qui ne pratiquent pas les arts & qui ne s'en occupent pas affez ou d'une manière affez fuivie pour s'identifier avec eux & s'affocier aux artiftes, l'*enthoufiafme* qu'ils montrent eft prefque toujours emprunté, & celui même qu'ils s'efforçent de reffentir, eft toujours chancelant & variable, par défaut de jufteffe dans fes applications.

Au refte, cet *enthoufiafme* a quelquefois pour caufe (& c'eft la plus excufable) une forte de fenfibilité ou naturelle ou excitée par l'exemple, par l'habitude de chercher des émotions, & par le defir d'être ému; mais lorfque cette fenfibilité eft plus l'ouvrage de la tête ou de l'efprit feul que de ce qu'on appelle le cœur & l'ame, elle eft fujette à tant de modifications & fe trouve foumife à tant de circonftances, qu'elle procure peu de véritables plaifirs à ceux qui s'y livrent, & ne vaut pas, à parler franchement, la peine qu'elle leur donne.

A ces désavantages & à ces inconvéniens, se joint un ridicule certain aux yeux des hommes qui pratiquent les arts ou qui en sont instruits. En effet, si l'on suit les idées & les discours des *enthousiastes* dont j'ai parlé, & sur-tout de ceux qui sont absolument comédiens à cet égard, on apperçoit que leurs pensées n'ont aucune suite, aucune gradation, & que les mots, les tours, les expressions, manquent d'exactitude ou sont embarrassés & toujours obscurs.

La multiplicité des épithètes les rend diffus, comme les exclamations qu'ils prodiguent les rendent monotones. Au contraire, ce que l'on sent & ce que l'on conçoit bien s'énonce toujours clairement, & toujours d'une manière nouvelle. Cette règle s'étend à la louange comme au raisonnement. Ecoutez un homme véritablement épris & inspiré par les perfections de l'objet qu'il aime, quelque *enthousiasmé* qu'il soit, il exprime clairement ses différens transports ; les expressions, les tours, les accens de son discours se varient comme ses sentimens ; mais ils disent toujours quelque chose qu'on entend ; il intéresse enfin & communique ses impressions. Mais si vous appercevez que l'*enthousiaste* se répéte, si vous le trouvez obscur, alors, refroidi à son égard, vous concluez qu'il joüe la passion, & vous ne vous trompez pas.

Si l'on observe plus particulièrement encore les *enthousiasmes* joués qui deviennent si communs & si épidémiques parmi nous, que les hommes les plus sages ont peine à ne s'en pas trouver quelquefois coupables, on y démêle plusieurs nuances & plusieurs motifs. Les uns n'ont dessein que de faire dire qu'ils ont une sensibilité extraordinaire ; ils s'efforcent de s'échauffer,

ils s'échauffent enfin ; mais la prétention de sentir vivement & de s'exprimer d'une manière distinguée est trop facile à appercevoir pour qu'on s'y méprenne. Il en est enfin qui ont pour but plus secret une prédilection déterminée, & ils démasquent, malgré eux, ce motif par les occasions qu'ils amenent de louer sans mesure les genres qu'ils affectionnent, ou de déprimer les artistes qui ne leur plaisent pas.

Tous ces *enthousiasmes* faux sont plus contraires aux arts que la froideur & l'indifférence. Ils font regarder injustement comme peu sensibles ceux qui ne sont émus qu'autant que les objets le méritent, & qui ne parlent qu'avec franchise d'après leurs impressions, qu'ils donnent pour ce qu'elles sont, sans tyranniser ceux qui n'en ont pas de semblables.

Le véritable *enthousiasme*, que les beaux ouvrages, les louanges consacrées à leurs auteurs, la belle nature, lorsqu'elle se rencontre, excitent dans l'ame de ceux qui pratiquent les arts ou qui les aiment, est un heureux don, agréable à-la-fois & utile à ceux qui l'exercent & à ceux qui le causent.

Mais dans les arts, il a malheureusement produit, comme dans la religion, l'hypocrisie, & l'hypocrisie s'y est montrée plus d'une fois, pour les objets les moins importans, sous les traits du fanatisme & de l'intolérance. (*Article de* M. WATELET.)

ÉP

EPISODE (subst. masc.). Ce mot appartient proprement à la théorie de la tragédie & du poëme épique, & il designe toute action qui, dans ces poëmes, est

liée à l'action principale, mais qui pourroit s'en détacher, & qui ne lui appartient pas essentiellement. Il a passé du langage de la poésie dans celui des arts, & il y est employé dans le même sens; mais les amateurs en font plus d'usage que les artistes. Cette expression semble pourtant nécessaire à la théorie de l'art, & elle n'est pas synonyme du mot *accessoires*. On entend plus particulièrement par les *accessoires*, des représentations d'objets inanimés qui servent à décorer la scène, à en marquer le lieu, à en fixer le temps (*Voyez l'article* Accessoires); & par *épisodes*, des représentations d'objets animés, des figures ou des grouppes qui sont liés au sujet principal, mais qu'on peut en détacher sans détruire ce sujet. Par exemple, dans le tableau de la prédication de Saint Paul par le Sueur, le jeune homme qui souffle le feu pour brûler les livres qui ont été apportés sur la place, est une figure *épisodique*, & le sujet pourroit subsister sans elle, puisque le peintre auroit pu prendre le moment où le feu auroit été suffisamment allumé; mais quoique cette figure ne soit pas absolument nécessaire à l'action, elle n'y est pas inutile, puisqu'elle contribue à marquer le zèle avec lequel on obéissoit à la prédication de l'apôtre.

Souvent le peintre introduit des *épisodes* pour lier les grouppes, pour étendre les masses d'ombres & de lumières, pour orner, pour enrichir son sujet: toutes ces intentions sont louables, & s'il parvient à les remplir, il a réussi dans la partie qu'on peut appeller d'apparat & de décoration; mais s'il aspire à la gloire de réussir dans la partie du génie, qui seule constitue le grand artiste, il faut que toutes ces richesses, qu'il ajoute à son sujet, contribuent encore à en fortifier

l'expreſſion, & qu'on ne puiſſe en retrancher aucune ſans affoiblir l'effet que ſon tableau doit produire ſur l'ame des ſpectateurs.

Il eſt de l'eſſence de l'*épiſode* de n'être pas abſolument néceſſaire à l'action principale ; mais il eſt défectueux, s'il n'y eſt pas lié, s'il eſt d'une expreſſion qui la contrarie, s'il eſt bas lorſqu'elle eſt noble, s'il eſt ridicule lorſqu'elle eſt grave, s'il eſt comique lorſqu'elle eſt attendriſſante, &c.

Comme il y a des poëmes épiſodiques, il y a des tableaux qui pourroient mériter le même titre : tels ſont ceux qui n'offrent pas une action néceſſaire bien marquée, mais un concours d'*épiſodes* ou d'actions qui ſont au choix du peintre ; telles ſont les repréſentations d'une caravanne, d'un marché, d'une place publique.

Il y a même des ſujets qui ſont en même temps hiſtoriques & *épiſodiques*. Tel eſt celui de la manne donnée aux Iſraëlites dans le déſert. Le ſujet n'offre néceſſairement que la figure de Moyſe obtenant par ſes prières une aſſiſtance miraculeuſe, & un peuple affamé qui recueille la manne. Les différentes actions des Iſraëlites, dans cette circonſtance, ſont au choix du peintre : on peut voir, à l'article Expression, que le Pouſſin a fait ce choix en homme de génie, & que tous les *epiſodes* qu'il a raſſemblés concourent à augmenter l'intérêt du ſujet.

Le déluge univerſel eſt auſſi un ſujet épiſodique. Une inondation totale, l'arche portée ſur les eaux, des hommes & des animaux qui ſe noyent, voilà ce qui eſt offert par l'écriture : toutes les actions des infortunés, victimes de la vengeance céleſte, ſont *épiſo-*

tiques & au choix du peintre. Le Pouffin eft, de tous les artiftes qui ont traité ce fujet, celui qui a le moins multiplié les *épifodes*, & qui en même temps l'a rendu de la manière la plus fublime. (*Article de M.* LEVESQUE.)

EPREUVE (fubft. fém.). Ce mot répond à celui d'effai. Un graveur, à mefure qu'il avance fa planche, en fait tirer des effais par l'imprimeur en taille-douce, pour voir l'effet que le travail qu'il a fait fur le cuivre produit fur le papier. Ce font ces effais qu'on nomme *épreuves*. Quand le travail tracé fur le vernis dont on couvre d'abord le cuivre a été mordu par l'eau-forte, on en fait ordinairement tirer quelques effais qui fe nomment *épreuves de l'eau-forte*. Quand enfuite le graveur a entièrement ébauché fa planche, & qu'il y a établi prefque tous les travaux qu'il fe propofe d'y mettre, mais fans leur avoir donné la vigueur & l'accord qu'ils doivent avoir dans le fini, il fait encore tirer d'autres effais qu'il appelle *premières épreuves*, & pour défigner le point où il en eft de fon travail, il dit qu'il en eft aux *premières épreuves*. Quelquefois le graveur qui fe charge de faire une eftampe & l'entrepreneur qui la lui demande ftipulent que le prix du travail fera partagé en trois payemens égaux, dont le premier fera dû après l'*eau-forte*, le fecond aux *premières épreuves*, & le troifième au fini. Quand la planche doit être confidérable, comme le travail de la gravure eft fort long, il fe fait ordinairement quelque convention à-peu-près femblable.

Cependant, comme chaque artifte a fa manière d'opérer, on ne peut guère déterminer par ces expref

ſions *épreuves de l'eau-forte*, *premières épreuves*, à quel point en eſt l'ouvrage, puiſque les uns établiſſent une grande partie des travaux à l'eau-forte, & que les autres réſervent preſque tout le travail pour le burin. D'ailleurs quelques-uns, sûrs de leur effet, avancent conſidérablement l'ouvrage avant de faire tirer les premières *épreuves*, & d'autres, plus timides ou plus impatiens de voir leur travail ſur le papier, font tirer des *épreuves* lorſqu'ils n'ont encore fait qu'une très-foible ébauche. Il y a des graveurs qui conduiſent à-la-fois toutes les parties de leur planche, & y établiſſent l'accord dans un ton plus foible que celui qu'ils donnent au fini; il y en a d'autres qui terminent preſqu'entièrement un grand nombre de parties, & les approchent le plus qu'il leur eſt poſſible du ton qu'elles doivent avoir, réſervant pour la fin quelques autres parties, comme les têtes, les mains, quelques parties d'étoffes brillantes ou de métaux: c'eſt la pratique de quelques graveurs de portraits. On ne peut ni approuver ni condamner excluſivement aucun de ces procédés. C'eſt d'après l'ouvrage fait qu'on doit juger l'artiſte.

Le nom d'*épreuves* ſe donne par extenſion à toutes les eſtampes, lorſqu'on les conſidère comme le produit d'une planche gravée. Dans cette nouvelle acception, le terme de *premières épreuves* ne ſignifie plus les premiers eſſais, mais il déſigne les premières eſtampes qu'on a tirées de la planche terminée. On dit, *j'ai une des premières épreuves de la famille de Darius*. On dit auſſi une *bonne* ou une *mauvaiſe épreuve*, pour ſignifier une eſtampe qui a été tirée lorſque la planche étoit encore fraîche ou lorſqu'elle étoit déjà fatiguée. Une *épreuve*

est *boueuse* quand la planche a été mal essuyée, qu'il y est resté trop de noir, & que les travaux ont été confondus. Elle est *nette & brillante* quand la planche a été bien encrée & bien essuyée, en sorte que tous les travaux sont bien distincts, & que chaque taille est restée suffisamment nourrie de noir. Elle est *grise* quand la planche commence à s'user. Elle est *neigeuse* quand les travaux de la planche, étant en partie usés, ne retiennent plus le noir dans leur continuité, en sorte que les tailles sont interrompues par des taches blanchâtres. Ces défauts peuvent aussi quelquefois provenir de la maladresse de l'imprimeur, ou du travail du graveur.

Quoique l'airain, ou cuivre rouge, qui forme la planche gravée n'éprouve que des frottemens très-doux de la main de l'imprimeur, la gravure se fatigue & s'use par ce frottement plus vîte qu'on ne le penseroit si l'on n'en avoit pas l'expérience. Sa durée dépend en partie du travail de l'artiste, en partie de la fermeté du cuivre, & en partie de l'adresse de l'imprimeur.

Des amateurs qui se défioient de leurs lumières, foiblesse peu commune entre les amateurs, crurent que le plus sûr moyen d'avoir de bonnes *épreuves* étoit de s'en procurer une de celles que l'artiste avoit fait tirer avant de faire graver l'inscription qui indique le sujet, &c. c'est ce qu'on appelle *épreuve avant la lettre.* Comme le graveur ne faisoit tirer de ces *épreuves* que pour se bien assurer que son travail étoit absolument terminé, elles étoient en fort petit nombre, & la rareté en augmentoit la valeur idéale. Car d'ailleurs il étoit possible qu'aucune de ces *épreuves* ne valût quelques-unes de celles qui étoient tirées dans la suite avec la

lettre. Il pouvoit très-bien arriver que l'imprimeur, même sans savoir comment, eût mis plus d'adresse à encrer & essuyer sa planche la centième fois que la première, & que la centième *épreuve* fût la plus belle : car il y a une sorte de hasard qui préside au tirage des estampes, & quand le cuivre est bon, une planche peut tirer plusieurs centaines d'*épreuves* d'une égale beauté.

Mais les amateurs, au lieu de faire cette réflexion, s'obstinèrent à rechercher les *épreuves* dont la primauté & la rareté sembloient assurées par l'absence de la lettre. Tous voulurent en avoir, & les graveurs, les marchands, trouvèrent un moyen facile de les contenter ; ce fut de faire tirer cent, deux cents, trois cents *épreuves*, & même davantage, avant de faire graver la lettre. Que ces *épreuves* soient belles ou médiocres, peu importe : elles sont avant la lettre, & l'amateur est content. Le marchand l'est encore davantage, parce qu'il retire promptement de trois cents *épreuves* avant la lettre, plus que ne lui auroit procuré plus lentement le double avec la lettre. On a aussi l'adresse d'en cacher un certain nombre, & de ne les livrer à l'avidité des amateurs que lorsqu'elles ont acquis une valeur nouvelle par leur prétendue rareté.

L'avarice de Rembrandt lui avoit inspiré une autre charlatanerie ; c'étoit de faire quelques changemens à la planche après en avoir fait tirer un certain nombre d'*épreuves*, & même d'y donner un effet différent quand elle étoit presqu'usée. On vouloit avoir l'*épreuve* avant le changement, celle avec le changement, celle avec l'effet nouveau. On imite cette charlatanerie à moins de frais, tantôt en laissant d'abord subsister une faute

dans l'inſcription & la faiſant enſuite corriger ; tantôt en faiſant tirer des *épreuves* avant que quelque faux trait de la marge ſoit effacé, & faiſant enſuite polir cette marge. Quelquefois ces accidens ne ſont pas prévus ; mais la cupidité mercantile ſait en tirer parti, car c'eſt un ſujet d'émulation entre les amateurs de ſe procurer une *épreuve* avec ce qu'ils appellent la *remarque*.

Quoique ces manœuvres ſoient étrangères aux arts conſidérés en eux-mêmes, & qu'elles en faſſent la honte, elles doivent cependant trouver place dans le dictionnaire des arts, & y être appréciées. (*Article de M.* Levesque.)

É Q

ÉQUESTRE (adj.) On dit en ſculpture une Statue Equestre pour ſignifier une ſtatue repréſentant un homme à cheval.

Pline attribue aux Grecs l'origine des *ſtatues équeſtres* : elles étoient élevées en l'honneur des cavaliers qui avoient remporté la victoire dans les jeux ſacrés. Les Romains ne tardèrent pas à adopter ce genre de *ſtatues* : ils en élevèrent une à Clélie, ou, ſuivant un auteur dont Pline rapporte l'opinion, à la fille du Conſul Valerius Publicola. Que la figure de cette ſtatue ait été celle de Clélie ou celle de Valérie, elle doit avoir été érigée dans la ſoixante-huitième olympiade, 507 ans avant notre ère, & par conſéquent dans un temps antérieur aux beaux jours de l'art, puiſque la ſculpture commença ſur-tout à fleurir avec Phidias du temps de Périclès, vers la quatre-vingt-troiſième olympiade. Il faut ajouter que l'époque où

commença la gloire de l'art chez les Grecs doit être bien antérieure à celle où il fleurit en Italie.

Les *ſtatues équeſtres* ont toujours été miſes au nombre des ouvrages les plus importans en ſculpture, & par leur proportion qui eſt ordinairement colloſſale, & parce qu'étant deſtinées par l'âge où elles ſont faites à conſacrer aux âges futurs la mémoire & les traits de perſonnes très-célèbres, elles paroiſſent en même temps deſtinées à réunir l'admiration de la poſtérité ſur le héros & ſur l'artiſte.

Quoique les anciens aient fait un grand nombre de *ſtatues équeſtres*, il ne reſte qu'un petit nombre de chevaux antiques en ſculpture, & que deux *ſtatues équeſtres*, celle de Nonnius Balbus, & celle de Marc-Aurèle, qui eſt d'un temps où l'art commençoit à dégénérer. Peut-être cette perte ne doit-elle pas exciter des regrets fort vifs; car il ne ſemble pas bien prouvé que les anciens ſculpteurs aient eu pour l'imitation des chevaux, & des animaux en général, les mêmes talens que pour celle de la figure humaine. L'art de bien repréſenter des chevaux exige de grandes études; mais l'homme étoit l'objet conſtant de l'étude des anciens artiſtes, & peut-être négligeoient-ils un peu trop le reſte de la nature. On pourroit croire que, regardant l'homme comme le vrai modèle de la beauté, ils auroient craint de ſe diſtraire par une étude approfondie de tout autre modèle. Cette idée offre aſſez de grandeur pour n'avoir pas été indigne d'eux.

Les modernes, perſuadés que les anciens avoient eu dans l'art tous les genres de ſuccès, parce qu'ils avoient parfaitement réuſſi dans la repréſentation de l'homme, ſont convenus d'admirer tous les chevaux

antiques que le temps avoit épargnés. Les chevaux de Saint-Marc, malgré leurs têtes ignobles, le vice de leur encolure & celui de leur pas, qui, au jugement d'un artiste dont on doit admettre la décision dans cette partie de l'art, est faux & impossible, ont été attribués par les uns à Lysippe, & par d'autres à Zénodore; ceux de Monte-Cavallo à Phidias & à Praxitèle; les centaures de la Ville-Borghèse, ceux du palais Furietti, n'ont guère reçu moins d'éloges. Mais sur-tout le cheval de la *statue équestre* de Marc-Aurèle a réuni l'admiration des amateurs & même des artistes, qui long-temps ont négligé l'étude de la nature pour celle de cette antique défectueuse.

Mengs témoigne que les Italiens modernes ont eu peu de succès dans la représentation des chevaux en sculpture. A Paris, on peut voir le cheval de Henri IV sur le pont-neuf, & celui de Louis XIII à la place Royale, qui sont des ouvrages de deux célèbres sculpteurs Italiens, Jean de Bologne & Daniel de Volterre : ces ouvrages confirment l'assertion de Mengs. Si, dans la patrie moderne des arts, des artistes d'ailleurs très-distingués ont eu peu de succès dans cette partie, on peut attribuer leur malheur à la préférence qu'ils ont donnée aux chevaux antiques, & sur-tout à celui de Marc-Aurèle, sur la nature.

Ce cheval, moulé à Rome sur le bronze antique, fut apporté à Fontainebleau du tems de François I. Il le fut de nouveau à Paris sous le règne de Louis XIV, & placé dans une cour du Palais-Royal. Perraut nous apprend que cet ouvrage fut très-négligé dès qu'il ne fut plus nécessaire d'aller à Rome pour le voir. On trouva que l'Empereur Marc-Aurele sembloit monter une ju-

ment poulinière; on trouva que le cheval levoit la jambe de devant beaucoup plus haut qu il ne le pouvoit, & qu'il sembloit avoir l'encolure démise. On reconnut enfin tous les défauts sur lesquels on avoit fermé les yeux à Rome. On laissa périr le plâtre du Palais-Royal, comme avoit déja péri celui de Fontainebleau.

Ainsi quand les sculpteurs François eurent des chevaux à faire, ils ne purent prendre pour modèle le cheval de Marc-Aurèle ni les autres chevaux antiques qu'ils n'avoient pas sous les yeux, & dont ils n'avoient conservé, depuis leur retour de Rome, qu'un confus souvenir; ils furent donc obligés d'étudier la nature. Aussi peut-on dire que c'est à des François que la sculpture doit les plus beaux chevaux qu'elle ait produits, ceux des deux frères de Marsy, aux bains d'Apollon dans le parc de Versailles, ceux des Tuilleries par les deux frères Coysevox, celui de Girardon à la place Vendôme, celui de la place de Louis XV, par Bouchardon; précieux chef-d'œuvre de l'art, quoique des accidens arrivés à la fonte n'ayent pas permis de laisser subsister toutes les finesses qu'offroit le modèle. Quand la Suède, le Dannemarck, la Russie voulurent consacrer par des statues *équestres* la mémoire de leurs plus grands Souverains, ces nations appellerent de Paris, M M. Larchevesque, Saly, Falconet.

Quoique les beaux chevaux faits par les modernes doivent ouvrir les yeux sur les défauts du cheval antique de Marc-Aurèle, cependant les éloges qu'il a reçus feroient capables d'engager de jeunes artistes à le prendre sur tout pour objet de leur étude; & cette étude pourroit leur laisser des impressions dangereuses, s'il leur arrivoit dans la suite d'avoir à faire des chevaux.

Pourquoi ne donneroient-ils pas dans un piège où se sont laissé prendre tant de grands maîtres de l'Italie? Nous ne croyons donc pas inutile de rapporter ici les principales observations de M. Falconet sur cette antique.

Pendant que ce célèbre sculpteur s'occupoit à Pétersbourg des études de la *statue équestre* de Pierre-le-Grand, il fit venir de Rome pour son instruction, la tête, les cuisses & les jambes du cheval de Marc-Aurèle, moulées sur un beau plâtre de l'Académie, qui l'avoit été lui-même sur le bronze original. C'étoit un maître qu'il avoit cru mander; mais en voyant ces parties capitales, il reconnut qu'il n'avoit pas de leçons à en recevoir.

Quoique l'original, doré autrefois en entier, & en partie dédoré par le tems, fasse, comme on l'assure, une illusion séduisante au capitole, parceque l'éclat de la dorure, & les taches des parties qui l'ont perdue empêchent de bien lire les détails, on peut dire que la tête en plâtre, exposée à la même hauteur dans l'attelier de M. Falconet à Pétersbourg, ne pouvoit causer la moindre illusion même aux plus ignorans. Je me ressouviens que lorsque j'entrai pour la première fois dans cet attelier, je ne sus au premier coup d'œil, si j'appercevois une tête de rhinocéros ou de vache; l'idée d'une tête de cheval fut la derniere qui s'offrit à ma pensée. M. Diderot éprouva à peu près la même impression.

Il est peut être bon d'avertir les personnes qui ne connoissent pas les procédés des arts, qu'il n'en est pas d'un plâtre moulé sur une statue, ou même surmoulé, comme de la copie d'un tableau. La copie peut être

infidelle ; mais le plâtre eſt l'original lui-même, & l'on y perd tout au plus quelques fineſſes. Mais ſuivons les obſervations de l'artiſte.

La grace ne manque pas moins dans le cheval de Marc-Aurèle, que les bonnes proportions & les belles formes. On n'a pas même la reſſource de dire que le ſtatuaire antique ait négligé les agrémens qu'il auroit pu donner à ſa figure vue de près pour en mieux aſſurer l'effet dans l'éloignement. » Elle n'eſt pas travaillée » dans les règles de l'optique. La touche & la ſaillie » des yeux ſont au-deſſous du naturel pour leur froi» deur. Les narines font un cercle ſans mouvement » & ſans reſpiration. Les plis formés par l'ouverture » de la bouche ſont arrangés comme on voit les brins » d'oſier dans le tiſſu d'une corbeille. Ceux du cou, » au-deſſous de la ganache, ſont ronds, froids, ſans » inégalité, ſans reſſort, ſans ce frémiſſement, cette » criſpation de la peau que ſes plis occaſionnent tou» jours. Il ſemble voir une douzaine de baguettes ar» rangées ſymmétriquement les unes après les autres. «

En vain on ſoutiendroit que la tête fait bien en place. La forme en eſt déſagréable de quelque côté, & à quelque diſtance qu'on la regarde; elle ne reſſemble en rien aux belles têtes de chevaux naturels, & c'eſt en cherchant à l'imiter que Raphaël & le Pouſſin ont fait de mauvaiſes têtes de chevaux.

» L'allure du cheval de Marc-Aurèle eſt le pas. La » poſition des jambes de derrière y eſt conforme : la » droite eſt convenablement éloignée du corps, & » la gauche eſt fort avancée ſous le ventre ; la pince » eſt déjà poſée ; (c'eſt un défaut qui fait nommer un » cheval *rampin*.) Enfin le pied ne peut plus changer de

» de place qu'en se levant pour avancer un pas. Tout » va presque bien jusques-là : mais comme il faut une » harmonie, une correspondance des mouvemens qui » se croisent, le pas de la jambe gauche de devant, » qui soutient l'avant-main, doit dans cet instant être » sous le ventre, & décrire une ligne oblique qui » forme, avec la perpendiculaire prise au haut de la » jambe, un angle au moins de quinze degrés. C'est » ce qui ne se trouve pas observé dans le cheval en » question : l'angle que forme la ligne de sa jambe » avec la perpendiculaire n'est au plus que de quatre à » cinq degrés. Voyons l'autre jambe de devant. Dans » le pas, le sabot de la jambe qui marche ne s'élève » qu'à la moitié du canon de l'autre. Ici, le sabot de » la jambe levée est à la hauteur du genou de celle » qui pose. Le mouvement outré de l'un de ces mem- » bres & l'inaction de l'autre, font une discordance » entre eux par comparaison avec l'action du train de » derrière. Ne voyez-vous pas que, par ce moyen, » le cheval va au grand pas des jambes de derrière, » & que, de celles de devant il ne fait que piaffer ? » Ne voyez-vous pas aussi que Pietre de Cortone, & » tant d'autres, y ont regardé trop légèrement ? Com- » ment n'a-t-on pas vu ces deux actions aussi impos- » sibles à faire ensemble à un cheval, qu'à tout » autre quadrupede *vivant ?* Voilà au moins ce qu'il » auroit fallu appercevoir avant que de dire à ce » cheval : *Avance donc ? ne sais-tu pas que tu es vi-* » *vant ?* (mot qu'on attribue à Pietre de Cortone.) » Je le défie d'avancer, puisque l'usage qu'il fait de ses » jambes de devant contrarie & arrête ce que font » celles de derrière. «

La partie la plus eſſentielle des obſervations de M. Falconet eſt celle où il donne le parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèle avec celles du beau naturel, parce que cette comparaiſon peut devenir fort utile aux artiſtes qui veulent étudier les chevaux. Ils doivent trouver avec plaiſir les proportions d'un beau cheval priſes par un artiſte qui en a lui-même exécuté un fort beau.

» La tête du cheval de Marc-Aurèle, dit M. Falco-» net, a deux pieds onze pouces : je l'ai diviſée en » quatre parties. J'ai fait la même diviſion ſur la tête » d'un beau cheval naturel, & j'ai pris ainſi les prin-» cipales meſures & du beau naturel & du cheval » antique; je n'en garantis pas la juſteſſe à deux ou » trois minutes près. Si l'on croit que, n'ayant pas vu » le bronze, il ne m'a pas été poſſible d'en ſavoir les » proportions, je prie ceux qui ſeront à portée de s'en » aſſurer, de vouloir bien vérifier celles-ci, & de me » rectifier où j'aurois commis de fortes erreurs.

Le cheval de Marc-Aurèle.	*Le beau naturel.*
» Largeur du cou à la hauteur » du menton, 4 parties........	2 parties 5 minutes.
» Groſſeur du cou vers la gana-» che, 2 parties 1 minute......	1 partie 3 minutes.
» Largeur des épaules 4 parties » 2 minutes..................	2 parties 9 minutes.
» De la naiſſance des reins à » celle du fourreau, 5 parties..	3 parties 5 minutes.
» Du milieu des reins au mi-» lieu du ventre, 5 parties....	4 parties.
» D'un côté du ventre à l'au-» tre, 5 parties 8 minutes....	4 parties.

Le cheval de Marc-Aurèle.	*Le beau naturel.*
» Depuis le poitrail jusqu'aux » fesses, 12 parties 6 minutes..	10 parties.
» Le bras levé, depuis la pointe » du coude jusqu'au devant du » genou, 4 parties 4 minutes....	3 parties 6 minutes.
» La jambe du même bras, » depuis le dessous du genou jus- » qu'à la pointe du sabot, 4 par- » ties 2 minutes...............	3 parties.
» Largeur des hanches, 5 par- » ties....................	3 parties 5 minutes.
» Largeur extérieure du milieu » des cuisses, 5 parties 5 minutes.	3 parties 5 minutes.
» Depuis le dessous du poitrail » jusqu'au sommet de la tête, 9 » parties 2 minutes............	7 parties 6 minutes.
» Depuis le grasset (la rotule) » de la cuisse qui recule, jusqu'au » coude de la jambe de devant » qui lève, 7 parties 8 minutes..	5 parties 5 ou 6 minutes dans la même position.

» La cuisse droite, qui est fort allongée hors du » corps, doit être applatie sur le côté dans cette posi- » tion. Celle du cheval antique est très-gonflée ; elle » l'est même beaucoup plus que la gauche, qui est » entièrement rentrée sous le ventre & ployée.

» Les pointes des jarrets sont écartées l'une de l'autre » d'environ deux parties dans le cheval antique. Un » cheval naturel qui va le pas les a serrées, & tout » au plus à trois ou 4 pouces de distance.

» Ce cheval a ſix ſabots de diſtance entre le pied
» gauche de derrière qui porte ſur la pince, & le pied
» de la jambe du même côté qui porte entièrement.
» Cette jambe n'a que quatre degrés d'inclinaiſon; elle
» devroit faire au moins avec la perpendiculaire un
» angle de quinze degrés : mais quand elle le feroit,
» les pieds de ces deux jambes ſeroient encore beau-
» coup trop éloignés, parce que le corps du cheval eſt
» trop long d'environ une demi-tête.

» Les pieds de derrière ont du milieu de l'un au mi-
» lieu de l'autre quatre parties ſix minutes, ce qui ſup-
» poſe l'animal eſtropié ou ſes os briſés, ſans quoi il
» ne peut faire un tel écartement de côté. Ceux de de-
» vant, s'ils étoient tous deux poſés, auroient trois
» parties; un cheval naturel n'a qu'environ un ſabot de
» diſtance entre les deux.

» La jambe de devant qui poſe, vue de face, eſt per-
» pendiculaire; elle devroit rentrer par le bas au moins
» de ſix degrés.

» La proportion de ce cheval eſt fort extraordinaire :
» la longueur de ſon corps eſt de neuf pieds. Je remets
» cette meſure ſur l'échelle d'un cheval naturel de cinq
» pieds, & je trouve que depuis le deſſous du poitrail
» juſqu'au ſommet de la tête, il eſt plus court de ſix
» pouces que le beau naturel : ces ſix pouces en font
» neuf à dix dans le bronze. Ainſi le corps eſt trop
» long de neuf à dix pouces, ou le cou eſt trop court
» de cette même meſure.

» Nous allons voir, par le témoignage imprimé de
» M. Saly, que le cheval de Marc-Aurèle eſt loin d'être
» un beau cheval. Cet artiſte diſtingué n'eſt plus; mais
» il nous a laiſſé, outre ſes ouvrages en ſculpture, deux

» brochures qui font ensemble 99 pages. Il les a faites » pour rendre raison de la statue de Frédéric V, érigée à » Copenhague; comme il a eu principalement pour » objet dans ces deux écrits son propre ouvrage & le » beau naturel, je dois regarder comme une règle de » l'art les principes sur lesquels il a travaillé.

» *Regardez*, dit-il, *un cheval en dessous, vous » verrez son encolure étroite & affilée en comparaison » des ganaches.* Cela est vrai.

» Regardez le cheval de Marc-Aurèle en dessous, » vous verrez son encolure plus large de quatre pouces » & demi que les ganaches.

» *Il n'y a que dans le cas de l'arrêt, ou dans celui » où un cheval a le défaut de battre à la main & de » donner des coups de tête, que son cou & sa tête se » portent en arrière, & que le genou levé se trouve plus » avant; mais ce sont des accidens momentanés ou » des défauts dans les chevaux qu'il faut bien se gar- » der d'imiter dans un monument de la nature de celui » dont il est question.* Cela est vrai.

» Le cheval de Marc-Aurèle, qui a la tête & le cou » excessivement en arrière, n'est point dans le cas de » l'arrêt; il a donc le défaut de battre à la main & » de donner des coups de tête. Son genou levé se trou- » ve de beaucoup plus avant que sa tête; ainsi M. Saly » juge qu'à cet égard encore ce cheval a des défauts » qu'on doit bien se garder d'imiter dans un monu- » ment de cette nature.

» *La jambe tendue de derrière fait, par sa tension, » entrer dans la partie charnue du grasset l'os de la » rotule à laquelle la peau est adhérente, & produit un*

» *creux au lieu de la saillie que forme cet os lorsque*
» *la jambe est ployée.* Cela peut être vrai.

» La jambe tendue de derrière l'est plus au cheval
» de Marc-Aurèle qu'elle ne l'est à celui de Frédéric V.
» Cependant toute la partie du grasset, loin d'être ren-
» trée, est beaucoup plus en saillie qu'à aucune autre
» statue de cheval que l'on connoisse. Ainsi, selon
» M. Saly, l'artiste auteur de ce cheval ne connois-
» soit ni la vérité des mouvemens ni l'ostéologie du
» cheval.

» *Lorsqu'un cheval lève une jambe de derrière, cette*
» *jambe, à l'endroit du jarret, se rapproche de l'autre,*
» *sans que le pied sorte de la trace de celui de devant.*
» *Ce rapprochement est si fort, que la partie de devant*
» *dudit jarret se trouve presque à l'à plomb du milieu*
» *du corps de l'animal.* Cela est vrai.

» Lorsque le jarret levé du cheval que nous exami-
» nons se rapproche de l'autre, il en est écarté d'envi-
» ron un pied & demi, d'où l'on voit qu'il s'en faut
» que le pied de cette même jambe de derrière soit sur
» la trace de celui de devant.

» *Quelque relevé & précipité que soit le pas d'un*
» *cheval, il s'en faut toujours de beaucoup que le*
» *bras soit placé horizontalement.* Cela est vrai.

» Le bras de la jambe levée du cheval de Marc-
» Aurèle est placé pour le moins horizontalement. Ce
» bras ainsi relevé excède donc de beaucoup le mou-
» vement naturel, & c'est donc un grand défaut.

» M. Saly fournit encore beaucoup d'autres objets
» de comparaison qui sont tous au désavantage du che-
» val antique. Je m'en tiens à ce qu'on vient de voir,
» & qui me paroît suffisant pour démontrer combien

» ce cheval eſt loin de mériter l'admiration des con-
» noiſſeurs.

» Si, comme la plupart de nos artiſtes le ſavent &
» en conviennent, le cheval de Marc-Aurèle eſt du
» même genre que ceux de Saint-Marc & ceux de
» Monte-Cavallo, il eſt médiocre : aucun vrai connoiſ-
» ſeur, excepté les propriétaires, n'a jamais mis au rang
» des beaux ouvrages de ſculpture ces derniers che-
» vaux.

» Si, comme on en convient encore, le cheval
» de Marc-Aurèle a un trop gros ventre, une trop groſſe
» encolure, &c. il eſt donc mal enſemble & d'une
» mauvaiſe proportion. Cependant, afin de pouvoir
» juger ſi la diſpoſition de ce ventre eſt un défaut to-
» lérable, donnons-en la forme & la meſure à-peu-près.

» On a vu que, dans un cheval bien proportionné,
» l'extrêmité inférieure du ventre, meſure priſe du
» deſſus des reins, revient à la longueur de la tête;
» que dans celui du capitole, cette meſure priſe au
» même endroit porte environ un pied de plus que la
» tête, qui a deux pieds dix pouces de long; ce qui
» préſente ce gros & large ventre ſur une ligne très-
» courbe, & ſurbaiſſée de trois pouces au moins dans
» ſon milieu de la ligne horizontale, tandis que dans
» un cheval naturel d'environ ſix pieds de long, &
» qui n'a pas un ventre de vache, cette ligne, dont
» la courbure eſt imperceptible, vient en s'inclinant
» de cinq à ſix pouces depuis les parties naturelles juſ-
» qu'au deſſous du poitrail; inclinaiſon qui devroit
» produire au moins huit pouces dans celui-ci, ce qui
» lui ſauveroit une énorme défectuoſité. Cette défec-
» tuoſité peut auſſi provenir en partie de la meſure des

» jambes, qui me paroiffent, en mefurant le beau
» naturel, avoir quelques difproportions relatives entre-
» elles.

» Je fais au refte que le compas feroit un juge des plus
» récufables dans un ouvrage qui feroit d'ailleurs fu-
» blime : le Gladiateur, l'Apollon, & tel autre chef-
» d'œuvre en feroient indignés; mais ici nous devons
» l'admettre. Ainfi, en joignant ces défauts à beaucoup
» d'autres qui ne font ni compenfés ni effacés par d'affez
» grandes beautés dans cet ouvrage, il réfulte affuré-
» ment que ceux qui l'ont regardé comme un chef-
» d'œuvre ne l'ont pas connu, ou ne connoiffoient pas
» un beau cheval, ou avoient fur les yeux le voile de
» la prévention. S'ils eûffent été plus éclairés ou moins
» prévenus, ils n'auroient pas gliffé fur tant de défauts,
» joints à la difproportion extraordinaire de ce ventre.

» Faut-il avoir de grandes connoiffances pour n'être
» pas un peu choqué de l'étude fauffe de la croupe &
» de celle des cuiffes du cheval de Marc-Aurèle ? Je
» veux que l'enfemble général de cette croupe ne foit
» pas d'une bien mauvaife forme; les détails & la
» froideur des cuiffes (je les ai fous les yeux) font
» trop éloignés du naturel pour qu'on puiffe s'empêcher
» de fourire un peu quand on entend appeller cela un
» chef-d'œuvre.

» J'ai une copie généralement exacte & bien mefurée
» de la ftatue de Marc-Aurèle. Comme ce n'eft pas des
» fineffes de détail qui fouvent diftinguent un original
» qu'il eft ici queftion, mais de l'enfemble, des formes
» & du mouvement, je crois qu'avec les parties origi-
» nales qui font fous mes yeux, & que je compare à
» ce petit modèle, je connois le cheval antique autant

» que peuvent le connoître ceux qui le voient au capitole. Enfin cette copie achève de m'apprendre que le cavalier, duquel on parle peu, est beau pour un ouvrage fait dans un temps où la sculpture ne produisoit plus ni des Laocoons, ni des Gladiateurs, & que le cheval, qui occupe davantage tous ceux qui en raisonnent, est bien inférieur au cavalier.

» Quelques personnes disent que l'excessive largeur du ventre de ce cheval provient d'un accident, & que son dos ayant fléchi, les flancs plièrent & s'élargirent. On ne fait pas attention que ce dos est aujourd'hui dans la forme & à la place qu'il a été fondu, & que si le marteau l'eût remis où il est, il n'auroit pu y venir sans que les flancs ne reprissent aussi la leur. Quels que soient le mêlange & la qualité du métal de cette statue, le bronze auroit cassé par l'accident que l'on suppose, ou par la prétendue restauration dont on parle, comme s'il s'agissoit d'une figure de plomb. Mais n'eût-il pas cassé, un cylindre de bronze n'est point une vessie dont la membrane s'étende au gré du souffleur. Enfin c'est dans l'état présent où est ce cheval, & non dans celui où l'on suppose qu'il a été, qu'on le juge, que tant de gens crient au chef-d'œuvre, & que tant d'autres répétent les cris sans savoir pourquoi. «

Quoique le dictionnaire des arts ne soit pas destiné à la description des ouvrages de l'art, on croit pouvoir se permettre ici quelques lignes sur la *statue équestre* érigée à l'empereur Pierre le Grand à Péterbourg, parce qu'on en a beaucoup parlé dans toute l'Europe, & souvent avec trop peu de connoissance, & parce qu'elle se distingue par deux particularités ; celle de sa composition & celle de sa bâse.

On ſait que toutes les *ſtatues équeſtres* ſont poſées ſur un ſocle qui forme un quarré long : le cheval paroît marcher au pas ſur ce ſocle.

Mais M. Falconet, auteur du monument de Péterſbourg, avoit à repréſenter un héros qui paſſe pour le créateur de la Ruſſie : on croit communément que ſa vaſte domination n'étoit peuplée que d'eſpèces d'animaux ſauvages dont il a ſu faire des hommes. Le ſculpteur-poëte, car les arts ſont une poéſie, a ſaiſi cette idée favorable à ſon art, quoiqu'hiſtoriquement elle ne ſoit pas d'une exacte vérité ; il a ſu donner à ſon ouvrage une vie, un mouvement qui manque en général aux monumens de ce genre, en indiquant au ſpectateur, par un ſymbole ingénieux, les obſtacles que le Prince avoit à ſurmonter. Il l'a repréſenté graviſſant à cheval une roche eſcarpée. Ainſi la compoſition eſt allégorique, & par une heureuſe conception, c'eſt le héros lui-même qui eſt le ſymbole de l'allégorie.

Pierre le Grand avoit eu lui-même une idée à-peu-près ſemblable ; il s'étoit fait graver ſur un cachet ſous la figure d'un ſculpteur qui forme la Ruſſie dans un roc encore brut. La penſée de l'artiſte eſt plus noble que celle de l'empereur ; mais d'ailleurs elle offre le même ſens.

M. Falconet a ſaiſi pour l'inſtant de ſa compoſition celui où le cavalier, arrivé au ſommet du roc, arrête ſon cheval qui en eſt à ſon dernier pas & qui exprime d'une manière ſenſible ce moment d'immobilité par lequel le galop ſe termine néceſſairement. La tête du héros, ceinte d'une couronne de laurier, eſt fière & impoſante, ſa main protectrice ſemble s'étendre ſur ſon empire ; ſon air, ſon maintien, ſont majeſtueux, mais n'ont rien de terrible : ſous la dignité d'un maître, on

reconnoît un père. Son vêtement, ſimple & pittoreſque, a l'avantage de reſſembler en même temps à celui qu'avoient adopté les anciens ſtatuaires de la Grèce & de Rome, & de rappeller celui des Ruſſes. Un manteau doublé de pelleterie détruit artiſtement ce que cet habit pourroit avoir de trop ſimple. Le cheval eſt plein de feu, & ſemble le ſouffler par les narines; il réunit à la beauté des formes & à la fineſſe l'apparence de toute la vigueur qui étoit néceſſaire à l'action qu'il vient de terminer. Il foule dans ſa courſe le ſerpent de l'envie.

On a écrit loin de Péterſbourg que le rocher qui ſert de baſe à ce monument eſt hériſſé de pointes qui doivent empêcher de voir pluſieurs parties de la ſtatue; que le cheval a devant lui une montagne & un ſerpent à la queue. Ces erreurs bizarres de quelques écrivains n'ont ſans doute trompé perſonne.

La tête du héros eſt l'ouvrage de Mademoiſelle Collot, élève & enſuite bru de M. Falconet. Il lui confia cette importante partie du monument dont il étoit chargé, parce que, par une rare modeſtie, après avoir fait lui-même un portrait qui avoit répondu à ſa réputation, celui du ſavant Camille Falconet, il crut cependant que ſon élève lui étoit ſupérieure en ce genre. L'hiſtoire des arts ne nous avoit conſervé juſques-là que le nom d'une femme qui eût pratiqué la ſculpture; elle ſe nommoit Properzia Roſſi; elle étoit de Bologne, & floriſſoit dans le ſeizième ſiècle. Perſécutée & calomniée par un artiſte jaloux nommé Amico, elle abandonna ſon talent & mourut de douleur.

M. Falconet croyoit d'abord que ſon rocher ſeroit conſtruit de pierres de rapport, & il avoit déjà fait les

modèles de toutes les coupes : mais on lui proposa un rocher véritable de granit, & il n'hésita pas à préférer cette base qui seroit plus durable. Il fallut transporter cette masse énorme dans un espace d'une lieue & demie par terre & de trois lieues & demie par eau. On sait que les anciens ont fait des efforts encore plus étonnans; mais ils n'avoient pas encore eu d'imitateurs entre les modernes. Ceux qui voudront connoître les moyens mécaniques qui furent employés pour remuer & transporter cette masse, peuvent consulter le livre intitulé : *Monument élevé à la gloire de Pierre le Grand, ou Relation des travaux qui ont été employés pour transporter à Péterſbourg un rocher de trois millions destiné à servir de base à la statue équestre de cet Empereur, par le Comte Marin Carburi de Céphalonie.* Grand in-fol., Paris, Nyon, 1777.

Quand ce rocher fut trouvé, il pesoit environ cinq millions. L'artiste en fit retrancher deux sur la place, ainsi le bloc pesoit encore trois millions pendant le transport. Sa dimension étoit de 37 pieds de longueur sur 21 de largeur, & 22 de hauteur. M. Falconet lui a laissé sa largeur vers la base, mais en la réduisant jusqu'au haut par un talus qui conduisît l'œil au plan sur lequel pose le cheval : ce plan n'a qu'environ huit pieds de largeur. Comme il falloit que le cheval gravît une pente accessible, les trente-sept pieds de longueur du roc ne suffisoient pas ; on ajouta un morceau d'environ treize pieds, pour rendre le rocher semblable au modèle qui avoit à-peu-près cinquante pieds de longueur. (*Article de M. Levesque.*)

ÉQUILIBRE. *Omne corpus, nisi extrema sese*

undique contineant librenturque ad centrum, collabatur ruatque necesse est. Voilà un paſſage qui me paroît définir le terme dont il s'agit ici, & j'eſpère qu'une explication un peu détaillée de ce texte, & un précis de ce que Léonard de Vinci dit ſur cette partie dans ſon traité de la peinture, ſuffiront pour en donner une idée claire. Pomponius Gauric qui a composé en latin un traité de la ſculpture, eſt l'auteur de la définition que j'ai citée, elle ſe trouve au Chap. VI, intitulé : *De ſtatuarum ſtatu, motu & otio.* Toute eſpèce de corps, dit-il, dont les extrémités ne ſont pas contenues de toutes parts & balancées ſur leur centre, doit néceſſairement tomber & ſe précipiter.

La chaîne qui unit les connoiſſances humaines, joint ici la phyſique à la peinture, enſorte que le phyſicien qui examine la cauſe du mouvement des corps, & le peintre qui veut en repréſenter les juſtes effets, peuvent, pour quelques momens au moins, ſuivre la même route &, pour ainſi dire, voyager enſemble. On doit même remarquer que ces points de réunion des ſciences, des arts & des connoiſſances de l'eſprit, ſe montrent plus fréquens, lorſque ces mêmes connoiſſances tendent à une plus grande perfection. Cependant on pourroit obſerver (comme une eſpèce de contradiction à ce principe) que ſouvent la théorie perfectionnée a plûtôt ſuivi que précédé les âges les plus brillans des beaux-arts, & qu'au moins elle n'a pas toujours produit les fruits qu'on ſembleroit devoir en eſpérer; mais il s'agit dans cet article d'expliquer le plus préciſément qu'il eſt poſſible ce que l'on entend par *équilibre* dans l'art de peinture.

Le mot *équilibre* s'entend principalement des figures

qui par elles-même ont du mouvement, tels que les hommes & les animaux.

Mais on se sert aussi de cette expression pour la composition d'un tableau, & je vais commencer par développer ce dernier sens. Dufresnoy, dans son poëme immortel *de Arte Graphicâ*, recommande cette partie, & voici comment il s'exprime :

Seu multis constabit opus, paucis ve figuris,
Altera pars tabulæ vacuo ne frigida campo
Aut deserta fiet, dùm pluribus altera formis
Fervida mole suâ supremam exurgit ad oram.
Sed tibi sic positis respondeat utraque rebus,
Ut si aliquid sursùm se parte attollit in unâ,
Sic aliquid parte ex aliâ consurgat & ambas
Æquiparet, geminas cumulando æqualiter oras.

« Soit que vous employiez beaucoup de figures, ou » que vous vous réduisiez à un petit nombre, qu'une » partie du tableau ne paroisse point vuide, dépeuplée » & froide, tandis que l'autre, enrichie d'une infinité » d'objets, offre un champ trop rempli ; mais faites que » toute votre ordonnance convienne tellement que si » quelque corps s'élève dans un endroit, quelqu'autre » la balance, ensorte que votre composition présente » un juste *équilibre* dans ses différentes parties ».

Cette traduction, qui peut paroître moins conforme à la lettre qu'elle ne l'est au sens, donne une idée de cet *équilibre de composition* dont Dufresnoy a voulu parler, & j'ai hasardé avec d'autant plus de plaisir d'expliquer sa pensée dans ce passage que la traduction qu'en donne de Piles présente des préceptes qui, loin d'être avoués par les artistes, sont absolument contraires aux principes de l'art, & aux effets de la nature. Je vais rapporter

les termes dont ſe ſert M. de Piles : « Que l'un des » côtés du tableau ne demeure pas vuide, pendant » que l'autre eſt rempli juſqu'au haut; mais que l'on » diſpoſe ſi bien les choſes, que ſi d'un côté le ta- » bleau eſt rempli, l'on prenne occaſion de remplir » l'autre, enſorte qu'ils paroiſſent *en quelque façon* » égaux, ſoit qu'il y ait beaucoup de figures, ou qu'elles » y ſoient en petit nombre ».

On apperçoit aſſez dans ces mots, *en quelque façon*, qui ne ſont point dans le texte, que M. de Piles lui-même a ſenti qu'il falloit adoucir ce qu'il venoit d'énoncer : mais cet adouciſſement ne ſuffit pas. Il n'eſt point du tout néceſſaire de remplir un côté du tableau, parce qu'on a rempli l'autre, ni de faire en ſorte qu'ils paroiſſent, *en quelque façon* même, égaux. Les loix de la compoſition ſont fondées ſur celles de la nature, & la nature, moins concertée, ne prend point pour nous plaire les ſoins qu'on preſcrit ici à l'artiſte. Sur quoi donc ſera fondé le précepte de Dufreſnoy ? Que deviendra ce balancement de compoſition à l'aide duquel j'ai rendu ſon idée ? il naîtra naturellement d'un heureux choix des effets de la nature, qui non-ſeulement eſt permis aux peintres, mais qu'il faut même leur recommander ; il naîtra du rapprochement de certains objets que la nature ne préſente pas aſſez éloignés les uns des autres, pour qu'on ne ſoit pas autoriſé à les raſſembler & à les diſpoſer à ſon avantage.

En effet il eſt aſſez rare que, dans un endroit enrichi, ſoit par les productions naturelles, ſoit par les beautés de l'art, ſoit par un concours d'êtres vivans, il ſe trouve dans l'eſpace que l'on peut choiſir pour ſujet d'un tableau (c'eſt-à-dire dans celui que l'œil peut embraſ-

ſer) un côté abſolument dénué de toute eſpèce de richeſſes, tandis que l'autre en ſera comblé. La nature eſt moins avare, & quoiqu'elle ne concerte pas la diſpenſation qu'elle fait de ſes tréſors, elle n'offre point bruſquement le contraſte de l'abondance & de l'extrême aridité. Les lieux eſcarpés ſe joignent imperceptiblement à ceux qui ſont unis ; les contraires s'enchaînent par des milieux, d'où réſulte cette harmonie générale qui plaît à nos regards. Mais le balancement dont il s'agit ne conſiſte pas ſeulement dans la grandeur, le nombre des objets, & la place qu'ils occupent ; il a des reſſources dans la diſpoſition & l'enchaînement des maſſes que forment la lumière & l'ombre. C'eſt ſur-tout cet ordre ingénieux, ce chemin qu'on fait faire à la lumière dans la compoſition d'un tableau, qui contribuent à ſon balancement & à ſon *équilibre*, qui contentent la vue & qui ſont cauſe que ce ſens étant ſatisfait, l'eſprit & l'ame peuvent prendre leur part du plaiſir que leur offre l'illuſion de la peinture.

J'inſiſte d'autant plus ſur ce principe d'*équilibre* de la compoſition, qu'il y a un danger infini pour les artiſtes dans l'affectation d'une diſpoſition d'objets trop recherchée, & que c'eſt par cette route que ſe ſont introduits ces principes de contraſte & de diſpoſition pyramidale qu'on a pouſſés trop loin.

Les beautés de la nature ont un caractère de ſimplicité qui s'étend ſur les tableaux les plus compoſés & qui plaît dans ceux qu'on pourroit accuſer de monotonie. Pluſieurs figures dans la même attitude, ſur le même plan, ſans contraſte, ſans oppoſition, bien loin d'être monotones dans la nature, nous y préſentent des variétés fines, des nuances délicates, & une union d'action

d'action qui enchantent. Il faut, pour imiter ces beautés, une extrême justesse; & quelquefois, il est vrai, la naïveté est voisine de la sécheresse & d'un goût *pauvre* qu'il faut éviter avec autant de soin que ce qui est outré.

Mengs semble avoir tout dit sur l'*équilibre* de la composition; c'est au goût, au génie, à l'observation de la nature, de développer le peu de mots dans lesquels il a renfermé son précepte. » On entend, dit-il, par » *équilibre* ou pondération, l'art de distribuer les ob- » jets avec discernement, de manière qu'une partie » du tableau ne reste pas libre tandis que l'autre est » trop chargée : mais il faut que cette distribution pa- » roisse naturelle & ne soit jamais affectée ».

C'en est assez pour la signification de ces mots, *équilibre de composition*. Consultons Léonard de Vinci sur l'*équilibre des corps* en particulier.

» La pondération, dit-il chap. CCLX, ou l'*équi-* » *libre* des hommes, se divise en deux parties : elle » est simple ou composée. L'*équilibre* simple est celui » qui se remarque dans un homme qui est debout sur » ses pieds sans se mouvoir. Dans cette position, si cet » homme étend les bras en les éloignant diversement » de leur milieu, ou s'il se baisse en se tenant sur un » de ses pieds, le centre de gravité tombe par une ligne » perpendiculaire sur le milieu du pied qui pose à » terre, & s'il est appuyé également sur ses deux pieds, » son estomac aura son centre de gravité sur une ligne » qui tombe au point milieu de l'espace qui se trouve » entre les deux pieds.

» L'*équilibre composé* est celui qu'on voit dans un » homme qui soutient dans diverses attitudes un poids » étranger; dans Hercule, par exemple, étouffant Antée

» qu'il ſuſpend en l'air & qu'il preſſe contre ſon eſ-
» tomac. Il faut, dans cet exemple, que la figure
» d'Hercule ait autant de ſon poids au-delà de la
» ligne centrale de ſes pieds, qu'il y a du poids
» d'Antée en deçà de cette même ligne. «

On voit, par ces définitions de Léonard de Vinci, que l'*équilibre* d'une figure eſt le réſultat des moyens qu'elle emploie pour ſe ſoutenir, ſoit dans une action de mouvement, ſoit dans une attitude de repos.

Je vais tâcher d'expoſer les principes de cet auteur dans un ordre qui en rende l'intelligence plus facile pour ceux même qui ne pratiquent pas l'art de peinture.

Quoique le peintre de figure ne puiſſe produire qu'une repréſentation immobile de l'homme qu'il imite, l'illuſion de ſon art lui permet de faire un choix dans les actions les plus animées, comme dans les attitudes du plus parfait repos. Il ne peut repréſenter dans les unes & dans les autres qu'un ſeul inſtant; mais une action, quelque vive, quelque rapide qu'elle ſoit, eſt compoſée d'une ſuite infinie de momens, & chacun d'eux doit être ſuppoſé avoir quelque durée. Ils ſont donc tous ſuſceptibles de l'imitation que le peintre en peut faire.

Dans cette ſucceſſion de momens dont eſt compoſée une action, la figure doit (par une loi que la nature impoſe aux corps qui ſe meuvent d'eux-mêmes) paſſer alternativement de l'*equilibre*, qui conſiſte dans l'égalité du poids de ſes parties balancées & repoſées ſur un centre, à la ceſſation de cette égalité. Le mouvement naît de la rupture du parfait *équilibre*, & le repos provient du rétabliſſement de ce même *équilibre*.

Ce mouvement ſera d'autant plus fort, plus prompt & plus violent, que la figure dont le poids eſt partagé également de chaque côté de la ligne qui la ſoutient, en ôtera plus d'un de ces côtés pour le rejetter de l'autre, & cela avec violence & précipitation.

Par une ſuite de ce principe, un homme ne pourra remuer ou enlever un fardeau qu'il ne tire de ſoi-même un poids plus qu'égal à celui qu'il veut mouvoir, & qu'il ne le porte du côté oppoſé à celui où eſt le fardeau qu'il veut lever. C'eſt de-là qu'on doit inférer que, pour parvenir à cette juſte expreſſion des actions, il faut que le peintre faſſe enſorte que ſes figures démontrent, par leur attitude, la quantité de poids ou de force qu'elles empruntent pour l'action qu'elles ſont près d'exécuter. J'ai dit la *quantité de force*, parce que la figure qui ſupporte un fardeau, rejette d'un côté de la ligne qui partage le poids de ſon corps, ce qu'il faut de plus de ce poids pour balancer le fardeau dont elle eſt chargée; la figure qui veut lancer une pierre ou un dard, emprunte la force dont elle a beſoin, par une contorſion d'autant plus violente, qu'elle veut porter ſon coup plus loin: encore eſt-il néceſſaire, pour porter ſon coup, qu'elle ſe prépare par une poſition anticipée à revenir aiſément de cette contorſion à la poſition où elle étoit avant que de ſe gêner; ce qui fait qu'un homme qui tourne d'avance la pointe de ſes pieds vers le but où il veut frapper, & qui enſuite recule ſon corps ou le contourne, pour acquérir la force dont il a beſoin, en acquerra plus que celui qui ſe poſeroit différemment, parce que la poſition de ſes piés facilitant le retour de ſon corps vers l'endroit qu'il veut

frapper, il y revient avec viteſſe, & s'y retrouve enfin placé commodément.

Cette ſucceſſion d'égalité & d'inégalité de poids dans des combinaiſons innombrables que notre inſtinct, ſans notre participation & à notre inſcu, fait ſervir à exécuter nos volontés avec une préciſion géométrique, ſe remarque lorſqu'on y fait attention ; mais elle eſt plus ſenſible, lorſqu'on examine les danſeurs & les ſauteurs, dont l'art conſiſte à en faire un uſage plus raiſonné & plus approfondi. Les faiſeurs d'*équilibre*, les *funambules* ou *danſeurs de corde* en offrent ſur-tout des démonſtrations frappantes, parce que dans les mouvemens qu'ils ſe donnent ſur des appuis moins ſolides, & ſur des points de ſurface plus reſtreints, l'effet des poids eſt plus remarquable & plus ſubit, ſur-tout lorſqu'ils exécutent leurs exercices ſans appui, & qu'ils marchent ou ſautent ſur la corde ſans contrepoids. C'eſt alors que vous voyez l'emprunt qu'ils font à chaque inſtant d'une partie du poids de leur corps pour ſoutenir l'autre, & pour mettre alternativement leur poids total dans un juſte balancement ; c'eſt alors qu'on voit dans la poſition de leurs bras l'origine de ces contraſtes de membres qui nous plaiſent, & qui ſont fondés ſur la néceſſité. Plus ces contraſtes ſont juſtes & conformes à la pondération néceſſaire des corps, plus ils ſatisfont le ſpectateur, ſans qu'il cherche à ſe rendre compte de cette ſatisfaction qu'il reſſent; plus ils s'éloignent de la néceſſité, moins ils produiſent d'agrément, ou même plus ils bleſſent, ſans qu'on puiſſe bien clairement ſe rendre raiſon de cette impreſſion.

Ce ſont ces obſervations qui doivent engager les ar-

tiſtes à imiter Léonard de Vinci, & à employer leurs momens de loiſir à des réflexions approfondies. Ils ſe formeront par-là des principes certains, & ces principes produiront dans leurs ouvrages ces beautés vraies & ces graces naturelles, qu'on regarde bien mal-à-propos comme des qualités arbitraires, & pour la définition deſquelles on employe ſi ſouvent ce terme de *je ne ſai quoi*, expreſſion obſcure, & trop peu philoſophique pour qu'il ſoit permis de l'admettre dans des raiſonnemens ſérieux.

En invitant les Artiſtes à s'occuper ſérieuſement de l'*équilibre* & de la pondération des corps, comme je les ai exhortés à faire des études profondes de l'anatomie, je crois les rappeller à deux points fondamentaux de leur art. Je ne répéterai pas ce que j'ai dit de l'anatomie ; mais j'oſe leur avancer que la variété, les graces, la force de l'expreſſion ont leurs ſources véritables dans les loix de l'*équilibre* & de la pondération, & ſans entrer dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, je me contenterai de mettre ſur la voie ceux qui voudront réfléchir ſur ce ſujet. Pour commencer par la variété, quelles reſſources n'a-t-elle pas dans cette néceſſité de diſpoſitions différentes, relatives à l'*équilibre*, que la nature exige au moindre changement d'attitude ! Le peu d'attention ſur les détails de cette partie, peut laiſſer croire à un artiſte ſuperficiel, qu'il n'y a qu'un certain nombre de poſitions qui ſoient favorables à ſon talent ; dès que ſon ſujet le rapprochera tant ſoit peu d'une de ces figures favorites, il ſe ſentira entraîné à s'y fixer par l'habitude ou par la pareſſe, & ſi l'on veut décompoſer tous ſes ouvrages, quelques attitudes, quelques grouppes & quelques caractères de têtes

éternellement répétés offriront le fond médiocre de son talent.

Ce n'est point ainsi qu'ont exercé & qu'exercent encore cet art véritablement profond les artistes qui aspirent à une réputation solidement établie. Ils cherchent continuellement dans la nature les effets, & dans le raisonnement les causes & la liaison de ces effets. Ils remarquent, comme je viens de le dire, que le moindre changement dans la situation d'un membre, en exige dans la disposition des autres & que ce n'est point au hasard que se fait cette disposition; qu'elle est déterminée, non-seulement par le poids des parties du corps, mais par l'union qu'elles ont entr'elles par leur nature, c'est-à-dire, par leur plus ou moins de solidité, & c'est alors que les lumières de l'anatomie du corps doivent guider les réflexions que l'on fait sur son *équilibre*. Ils sentiront que cette disposition différente qu'exige le moindre mouvement dans les membres, est dirigée à l'avantage de l'homme par un instinct secret, c'est-à-dire, que la nature le porte à se disposer toujours de la façon la plus commode & la plus favorable à son dessein. La juste proportion des parties, & l'habitude des mouvemens y concourent: delà naît dans ceux qui voyent agir naturellement une figure bien conformée, l'idée de la facilité, de l'aisance; ces idées plaisent; delà naît celle de la grace dans les actions. Pour l'expression, comme elle résulte du mouvement que l'ame exige du corps, & que ce dernier exécute, on sent qu'elle est également subordonnée aux principes physiques; on sent que le corps est obligé de s'y soumettre, pour obéir à l'ame jusques dans ses volontés les plus rapides & les plus spontanées. (*Article de M. Watelet*).

ÉQUIVOQUE (subst. fém.) On peut observer en passant que, du tems de Boileau, le genre de ce mot étoit encore douteux :

Du langage françois bizarre hermaphrodite,
De quel genre te faire, *équivoque* maudite,
Ou maudit; car sans peine aux rimeurs hasardeux,
L'usage encor, je crois, laisse le choix des deux.

L'usage a décidé pour le genre féminin. On dit à présent une *maudite équivoque*, & l'on ne diroit plus un *équivoque maudit.*

Il y a plusieurs sortes d'*équivoques* en peinture. *Équivoque* sur l'action de la figure. Marche-t-elle ou est-elle en repos ? Est-ce une figure qui tire ou qui pousse, qui pose ou qui enlève ?

Equivoque sur le ton de la couleur, lorsque le ton d'un objet perce avec le ton du fond ou avec celui d'un autre objet.

Equivoque sur les formes, lorsqu'un membre étant couvert en partie, la portion qui paroît peut ressembler à celle d'un autre membre, ou lorsqu'une portion de draperie peut ressembler à quelqu'autre chose.

Equivoque sur l'expression, lorsque les traits ou l'action d'une figure peuvent convenir à une autre passion que celle dont cette figure doit être affectée.

Equivoque sur le plan, lorsque le spectateur ne peut juger du plan qu'occupe un objet.

Il s'agit moins ici de faire une énumération complette de toutes les sortes d'*équivoques*, que d'avertir qu'il n'en est aucune qui ne doive être soigneusement évitée. (*Article de M.* Levesque.)

E S

ESPRIT (subst. masc.). L'*esprit* en peinture ne

paroît être, comme le *bel-esprit* en littérature, une qualité inférieure à ce qui est grand. Je crois même que cette expression étoit inconnue aux anciens artistes. On ne trouve dans Pline, lorsqu'il parle des peintres & des statuaires de la Grèce, aucune expression qui puisse se traduire par le mot *esprit*. On ne disoit pas de Raphaël qu'il dessinoit avec *esprit*; Michel-Ange n'a jamais songé à relever ses ouvrages par des touches *spirituelles*. On a dit long-temps après en parlant du Poussin, qu'il étoit le peintre des gens d'*esprit*; mais on n'a pas dit qu'il peignoit avec *esprit*.

Ce qui est assez particulier, c'est qu'en peinture ce qu'on appelle *esprit*, est une qualité de la main plutôt que de la pensée. Un peintre a de l'*esprit* dans sa touche, un dessinateur dans son crayon, & un graveur dans sa pointe.

On loue un peintre en grand en disant qu'il a une touche mâle, ferme, juste; on loue un peintre en petit, en disant qu'il a une touche *spirituelle*.

On trouve de l'*esprit* dans la manière d'exprimer, sans le rendre, le feuillé des arbres, de faire sentir des formes qu'on se contente d'indiquer. Des coups de pinceau, de crayon, de pointe, donnés quelquefois presque au hasard, mais qui montrent de l'adresse & qui ont quelque chose de piquant, sont qualifiés du nom d'*esprit*. Un trait quelquefois abandonné, quelquefois très-subtil sur les parties saillantes & éclairées, plus fortement ressenti sur les parties rentrantes, encore plus prononcé pour les parties ombrées, se nomme un trait *spirituel*. Ce sont des moyens qu'emploie le savant artiste pour exprimer en peu de traits ce qu'il sait,

& qu'emploie l'artiſte qui n'a que de l'adreſſe par une ſorte de charlatanerie. Le premier ſatisfait les connoiſſeurs, parce qu'avec peu de choſe, il leur indique ce qu'ils ſavent : le ſecond charme le vulgaire des amateurs, qui ſe pique d'entendre ce qui ſouvent ne dit rien, ou ce qui du moins ne dit rien de juſte ni de vrai.

Je n'oſerois pas dire qu'il y a de l'*eſprit* dans les payſages du Titien, du Pouſſin : mais c'eſt le plus grand éloge qu'on puiſſe accorder à un grand nombre de payſagiſtes qui accuſent d'une manière aſſez adroite & aſſez agréable ce qu'ils feroient incapables de rendre ſavamment.

On ſent que dans le petit, où la proportion trop inférieure à celle de la nature oblige d'indiquer les choſes plutôt que de les rendre, il faut avoir ſouvent recours aux moyens qu'on appelle de l'*eſprit*. C'eſt une ſorte de manière abrégée où le peu doit être donné pour le tout, & ce peu doit être annoncé avec beaucoup d'art.

Le petit eſt de mauvais goût, ſi l'on y veut mettre le rendu à la place de l'*eſprit;* on y ſent la peine que s'eſt donné l'artiſte pour rendre ce que pourtant il n'a pas rendu, & ce qu'il ne devoit qu'accuſer.

L'*eſprit* ſera donc ſouvent employé avec ſuccès dans le payſage, parce que, dans ce genre d'imitation, les objets ſont preſque toujours bien inférieurs à leur grandeur naturelle. Pour repréſenter dans un fort petit arbre peint ou deſſiné, l'écorce, les nœuds, les branches, le feuillé d'un grand arbre naturel, il s'agit bien plutôt d'exprimer l'apparence générale que les détails de la nature, & cette ſupercherie néceſſaire rentre dans ce qu'on appelle de l'*eſprit*.

On en peut dire autant du petit en général. Dans une figure de quelques pouces qui doit rappeller à l'idée celle d'un homme de quelques pieds, c'eſt par des indications abrégées, par des touches *ſpirituelles*, qu'on pourra repréſenter non-ſeulement une partie des formes, mais encore les affections de l'ame : car le petit même eſt ſuſceptible d'expreſſion.

L'*eſprit* eſt tellement conſacré dans les arts à donner de ſimples indications, qu'il eſt plus particulièrement affecté à des croquis, à des eſquiſſes légères. On dit, cette eſquiſſe eſt *ſpirituelle*, ce deſſin eſt *ſpirituellement* croqué. On dit de même en parlant de la maquette d'un ſculpteur, qu'elle eſt pleine d'*eſprit*. On ſe ſerviroit d'une autre expreſſion pour louer la ſtatue, le tableau, dont cette eſquiſſe, cette maquette ſont la première penſée, & même pour louer une eſquiſſe, un modèle bien arrêté.

On pourroit donc définir l'*eſprit*, dans le langage des arts, le talent d'indiquer ſavamment ce qu'on n'exprime pas. Des indications piquantes, mais fauſſes, feront à l'art ce qu'eſt aux lettres le faux *bel-eſprit*.

La peinture colloſſale doit être fière, exagérée; la peinture de grandeur naturelle doit être juſte & préciſe ; la peinture en petit doit être *ſpirituelle*. Les ouvrages terminés doivent ſe diſtinguer par un *rendu* fidèle, & les ouvrages croqués, ébauchés, touchés, par des indications *ſpirituelles*.

L'*eſprit* dans la penſée, dans la conception d'un ouvrage de l'art, n'appartient pas eſſentiellement à l'art comme partie conſtitutive, mais il l'ennoblit. Cependant au lieu de donner ſeul à l'ouvrage une valeur certaine, il eſt lui-même dégradé s'il n'eſt pas ſoutenu par les moyens qui appartiennent à l'art & qui le

constituent. Le mauvais peintre, le mauvais statuaire, quelqu'*esprit* qu'il mette dans ses conceptions, n'obtiendra jamais l'estime qui est réservée au bon artiste, & l'on ne prendra pas même la peine de distinguer en lui les qualités de l'homme d'esprit de celles de l'artiste sans talens. S'il veut attirer l'attention & obtenir des éloges, qu'il sache faire parler à son *esprit* le langage de son art.

On peut dire que l'*esprit* convenable à l'artiste consiste bien moins à inventer un sujet qu'à l'exprimer. On a peu d'obligation à un peintre, à un sculpteur, d'avoir imaginé un sujet même ingénieux; on lui en a beaucoup d'avoir bien exprimé un sujet de l'histoire ou de la mythologie. Raphaël, le Poussin, avoient bien l'*esprit* de leur art; ils ont ordinairement traité des sujets connus; mais ils se les sont rendus propres par l'expression, & c'est dans cette expression que nous admirons leur génie. J'oserois même dire que le tableau de la mort de Germanicus, celui du testament d'Eudamidas, feroient une impression moins forte sur le spectateur, s'ils eussent été inventés par le peintre. Le nom de Germanicus ajoute à l'intérêt du tableau; la noble confiance d'Eudamidas dans la générosité de ses amis touche d'autant plus qu'elle est historique. (*Article de M. Levesque.*)

ESQUISSE (subst. fém.). ESQUISSER (v. act.). Ce terme, que nous avons formé du mot italien *schizzo*, a parmi nous une signification plus déterminée que dans son pays natal; voici celle que donne, au mot italien *schizzo*, le Dictionnaire de la Crusca: *spezie di disegno, senza ombra, e non terminato* (espèce de dessin sans ombre & non terminé). Il paroît par-là que le mot *esquisse*, en italien, se rapproche de la signification du

mot françois *ébauche*, & il eſt vrai que chez nous, *eſquiſſer* veut dire : *former des traits qui ne ſont ni ombrés ni terminés*, *établir les premières hachures d'un deſſin*, *les premières tailles d'une eſtampe*, *faire la première ébauche d'un tableau ;* mais par une ſingularité dont l'uſage peut ſeul rendre raiſon, *faire une eſquiſſe* ou *eſquiſſer* ne veut pas dire préciſément la même choſe. Cette première façon de s'exprimer, *faire une eſquiſſe*, ſignifie *tracer* rapidement la penſée d'un ſujet de peinture, pour juger enſuite ſi elle vaudra la peine d'être miſe en uſage. C'eſt ſur cette ſignification du mot *eſquiſſe* que je vais m'arrêter, comme celle qui mérite une attention particulière de la part des artiſtes.

La difficulté de rendre plus préciſément le ſens de ce mot, vient de ce qu'au lieu d'avoir été pris dans les termes généraux de la langue pour être adopté ſpécialement par la peinture, il a été au contraire emprunté de la peinture pour devenir un terme plus général : on dit faire l'*eſquiſſe* d'un poëme, d'un ouvrage, d'un projet, &c.

En peinture, l'*eſquiſſe* ne dépend en aucune façon des moyens qu'on peut employer pour la produire.

L'artiſte ſe ſert, pour rendre une idée qui s'offre à ſon imagination, de tous les moyens qui ſe préſentent ſous ſa main, le charbon, la pierre de couleur, la plume, le pinceau ; tout concourt à ſon but à-peu-près également. Si quelque raiſon peut déterminer ſur le choix, la préférence eſt due à celui des moyens dont l'emploi eſt plus facile & plus prompt, parce que l'eſprit perd toujours de ſon feu par la lenteur des moyens dont il eſt obligé de ſe ſervir pour exprimer & fixer ſes conceptions.

L'*eſquiſſe* eſt donc ici la première idée d'un ſujet de

peinture. L'artiste qui veut le créer, & dans l'imagination duquel ce sujet se montre sous différens aspects, risque de voir s'évanouir des formes qui se présentent en trop grand nombre, s'il ne les fixe par des traits qui puissent lui en rappeller le souvenir. Pour parvenir à suivre le rapide essor de son génie, il ne s'occupe point à surmonter les difficultés que la pratique de son art lui oppose sans cesse : sa main agit, pour ainsi dire, théoriquement ; elle trace des lignes auxquelles l'habitude de dessiner donne à-peu-près les formes nécessaires pour y reconnoître les objets. L'imagination, maîtresse absolue de cet ouvrage, ne souffre qu'impatiemment le plus petit ralentissement dans sa production. C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les *esquisses* des peintres de génie. On y reconnoît l'empreinte du mouvement de leur ame ; on en calcule la force & la fécondité.

S'il est aisé de sentir par ce que je viens de dire, qu'il n'est pas plus possible de donner des principes pour faire de belles *esquisses* que pour avoir un beau génie, on doit en inférer aussi que rien ne peut être plus avantageux pour échauffer les artistes & pour les former, que d'étudier ces sortes de dessins des grands maîtres & sur-tout de ceux qui ont réussi dans la partie de la composition.

Mais pour tirer de cette étude un avantage solide, il faut, lorsqu'on est à portée de le faire, comparer ensemble les differentes *esquisses* que les célèbres artistes ont fait servir de préparation à leurs ouvrages. Il est rare qu'un peintre de génie se soit borné à une seule idée pour une composition. Si quelquefois la première a l'avantage d'être plus chaude & plus brillante, elle

eſt ſujette auſſi à des défauts inſéparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue ; l'*eſquiſſe* qui ſuivra ce premier deſſin offrira les effets d'une imagination déjà modérée. Les autres marqueront enfin la route que le jugement de l'artiſte a ſuivie & que le jeune élève a intérêt de découvrir. Si, après ce développement d'idées que fourniſſent différentes *eſquiſſes* d'un grand maître, on examine les études particulières qu'il a faites ſur la nature pour chaque figure, pour chaque membre, pour le nud de ces figures, & enfin pour leurs draperies, on découvrira la marche entière du génie & ce qu'on peut appeller l'eſprit de l'art. C'eſt ainſi que les brouillons d'un auteur célèbre pourroient ſouvent, mieux que des traités, montrer dans l'éloquence & dans la poéſie les routes naturelles qui conduiſent à la perfection.

Pour terminer la ſuite d'études & de réflexions que je viens d'indiquer, il eſt enfin néceſſaire de comparer avec le tableau fini tout ce que le peintre a produit pour parvenir à le rendre parfait. Voilà les fruits qu'on peut retirer, comme artiſte, de l'examen raiſonné des *eſquiſſes* des grands maîtres. On peut auſſi, comme amateur, trouver dans cet examen une ſource intariſſable de réflexions différentes ſur le caractère des artiſtes, ſur leur manière & ſur une infinité de faits particuliers qui les regardent. On y voit quelquefois, par exemple, des preuves de la gêne que leur ont impoſée les perſonnes qui les ont employés, & qui les ont forcés à abandonner des idées raiſonnables pour y ſubſtituer des idées abſurdes. La ſuperſtition ou l'orgueil des princes & des particuliers ont ſouvent produit, par la main des artiſtes, de ces fruits extravagans dont il ſe-

roit injuſte d'accuſer ceux qui les ont fait paroître. Dans pluſieurs compoſitions, l'artiſte, pour ſa juſtification, auroit dû écrire au bas : » *J'ai exécuté; tel » Prince a ordonné.* « Les connoiſſeurs & la poſtérité ſeroient alors en état de rendre à chacun ce qui lui ſeroit dû, & de pardonner au génie luttant contre la ſottiſe.

Les *eſquiſſes* peuvent ſuppléer à l'inſcription que nous demandons. L'on y retrouve quelquefois la compoſition ſimple & convenable d'un tableau dans l'exécution duquel on a été fâché de trouver des figures allégoriques, diſparates, ou des aſſemblages d'objets qui n'étoient pas faits pour ſe trouver enſemble. Le tableau de Raphaël qui repréſente Attila, dont les projets ſont ſuſpendus par l'apparition des Apôtres ſaint Pierre & ſaint Paul, en eſt un exemple. Il eſt peu de perſonnes qui ne ſachent que dans l'exécution de ce tableau, qui eſt à Rome, au lieu de ſaint Léon, Léon X en habits pontificaux, accompagné d'un cortège nombreux, fait la principale partie de la compoſition. Un deſſin du cabinet du Roi diſculpe Raphaël de cette ſervile & baſſe flatterie, pour laquelle & la grandeur du miracle, & la convenance du ſujet, & le *coſtume*, & les beautés de l'art même ont été ſacrifiés.

Le deſſin repréſente une première idée de Raphaël ſur ce ſujet, qui étoit digne de lui. Il n'y eſt point queſtion de Léon X, de ſa reſſemblance ni de ſon cortège. Saint Léon même n'y paroît que dans l'éloignement; l'action d'Attila, l'effet que produit ſur lui & ſur les ſoldats qui l'accompagnent, l'apparition des Apôtres eſt l'objet principal de ſon ordonnance, & la paſſion intéreſſante qu'il ſe propoſoit d'exprimer. Mais c'en eſt aſſez, ce me ſemble, pour indiquer les avantages qu'on

peut tirer de l'étude & de l'examen des *esquisses* : il me reste à faire quelques réflexions sur les dangers que préparent aux jeunes artistes les attraits de ce genre de composition.

La marche ordinaire de l'art de la peinture est telle que le temps de la jeunesse, qui doit être destiné à l'exercice fréquent des parties de la pratique de l'art, est celui dans lequel il semble qu'on soit plus porté aux charmes qui naissent de la partie de l'esprit. C'est en effet pendant le cours de cet âge que l'imagination s'échauffe aisément. C'est la saison de l'enthousiasme, c'est le moment où l'on est impatient de produire, enfin c'est l'âge des *esquisses* ; aussi rien de plus ordinaire dans les jeunes élèves, que le desir & la facilité de produire des *esquisses* de composition, & rien de si dangereux pour eux que de se livrer avec trop d'ardeur à ce penchant. L'indécision dans l'ordonnance, l'incorrection dans le dessin, l'aversion de terminer, en sont ordinairement la suite, & le danger est d'autant plus grand, qu'on est presque certain de séduire par ce genre de composition libre, dans lequel le spectateur exige peu & se charge d'ajouter à l'aide de son imagination tout ce qui y manque. Il arrive de-là que les défauts prennent le nom de beautés.

En effet que le trait par lequel on indique les figures d'une *esquisse* soit outré, on y croit demêler une intention hardie & une expression mâle ; que l'ordonnance soit confuse & chargée, on s'imagine y voir briller le feu d'une imagination féconde & intarissable. Qu'arrive-t-il de ces présages trompeurs ou mal expliqués ? l'un dans l'exécution finie offre des figures estropiées, des expressions exagérées ; l'autre ne peut sortir du labyrinthe

rinthe dans lequel il s'est embarrassé : le tableau ne peut plus contenir dans son vaste champ le nombre d'objets que l'*esquisse* promettoit Tous les artistes, réduits à se borner au talent de faire des *esquisses*, n'ont pas les talens qui ont acquis à la Fage & au Parmesan une réputation dans ce genre.

L'artiste ne doit donc faire qu'un usage juste & modéré des *esquisses* : elles ne doivent être pour lui qu'un secours pour fixer les idées qu'il conçoit, quand ces idées le méritent. Il doit se précautionner contre la séduction des idées nombreuses, vagues & peu raisonnées que présentent ordinairement les *esquisses*, & plus il s'est permis d'indépendance en ne se refusant rien de ce qui s'est présenté à son esprit, plus il doit faire un examen rigoureux de ces productions libertines lorsqu'il veut arrêter sa composition. C'est par les règles de cette partie de la peinture, c'est-à-dire par les préceptes de la composition & au tribunal de la raison & du jugement, qu'il verra terminer les indécisions de l'amour-propre & qu'il pourra décider du juste mérite de ses *esquisses*. (*Article de M.* WATELET.)

ESTAMPE (subst. fém.). Ce mot désigne, comme le mot *Epreuve*, le produit d'une planche gravée, & cependant ces deux mots ne sont pas synonymes. L'*Epreuve* est relative à la planche d'où elle tirée ou à d'autres *Epreuves* auxquelles on la compare : on dit, j'ai une belle *Epreuve* de telle planche ; cette *Epreuve*-ci est plus belle que celle-là. Le mot *estampe* est ordinairement pris dans un sens absolu ; voilà une belle *estampe* : ou il est relatif au tableau d'après lequel

l'*eſtampe* a été faite; il y a une belle *eſtampe* de la Magdelaine pénitente de le Brun.

On dit, j'ai de belles *eſtampes;* on ne dira pas, j'ai de belles *épreuves*, à moins qu'on n'ajoute de quelle planche.

Le mot *eſtampe* appartient également aux produits de la gravure à l'eau-forte, au burin, à la manière noire, à la manière du crayon, du lavis, &c.

L'art de graver en *eſtampes* eſt, après celui de l'imprimerie, le plus utile au progrès du goût, des ſciences & des arts. L'Encyclopédie, par exemple, ne s'exprimeroit qu'obſcurément ſur les procédés des arts dont elle donne la deſcription, ſi elle n'éclairciſſoit pas ces deſcriptions par le ſecours des *eſtampes* dont elle eſt accompagnée.

On peut nous décrire les traits, les vêtemens, l'induſtrie des différens peuples du monde : mais les voyageurs qui ont parcouru les diverſes parties du globe ne ſe feroient entendre que bien imparfaitement, ſi des *eſtampes* ne ſervoient pas d'interprêtes à leurs récits.

C'eſt par le ſecours des *eſtampes* qu'un tableau, une ſtatue qui ne peut être que dans une ſeule ville, ſe trouve, en quelque ſorte, répandue dans toute l'Europe. Le tableau de la transfiguration de Raphaël, la ſtatue de Moyſe de Michel-Ange, ſont à Rome; mais, par le moyen des *eſtampes*, l'Europe entière en connoît la compoſition, l'expreſſion, & même en partie le deſſin. Les originaux des antiques découvertes à Herculanum ſont conſervés à Naples; mais des *eſtampes* en ont rendu la connoiſſance familière à tous les curieux. On voit, ſans ſortir d'un cabinet de Paris ou de Lon-

dres, tous les tableaux de l'Italie, de la Flandre, de la France, ceux même qui ne font plus, toutes les ruines de la Grèce & de Rome, tous les édifices remarquables de l'Europe entière, les monumens de la Chine & de l'Inde, les villes de l'Europe & de l'Afie, les cabanes des Lapons, des Tongoufes, les tentes des Kalmouks, les huttes des fauvages de l'Amérique. Toutes les plantes, tous les animaux de la terre, paffent fous les yeux d'un homme qui n'a jamais quitté fa ville natale. La terre elle-même, les mers & les cieux font fidèlement repréfentés par des *eftampes*; enfin tout ce que la vue peut faifir dans l'univers peut être, par le moyen des *eftampes*, raffemblé dans des porte-feuilles.

Des tableaux font détruits, des ftatues font brifées, des palais, des temples font renverfés; ils fe confervent dans des *eftampes*. La nature en convulfion a changé la Calabre; des *eftampes* peuvent nous montrer encore ce qu'elle fut.

Les détails des opérations qui produifent les différentes fortes d'*eftampes*, feront confignés dans les articles qui concernent la gravure. (*Article de M.* Levesque.)

ESTOMPE (fubft. fém.). On appelle ainfi un morceau de peau roulée, coufue & taillée en pointe, dont on fe fert pour étendre le crayon fur le papier. Cette définition fuffit pour faire connoître que ce qui concerne l'*eftompe* appartient au Dictionnaire de pratique. Nous dirons feulement, relativement à la théorie, que la pointe large de l'*eftompe* reffemblant mieux que celle d'un crayon à la forte de pinceau que les peintres nomment broffe, elle femble auffi mieux convenir que

le crayon aux jeunes deſſinateurs qui ſe deſtinent à la Peinture. Elle étend ſur le papier le crayon broyé à-peu-près de la même manière que la broſſe étend la couleur ſur la toile ; elle établit les maſſes avec la même promptitude ; elle procure des touches auſſi larges, auſſi moëlleuſes ; enfin le deſſin à l'*eſtompe* peut être regardé comme une ſorte de peinture en couleur sèche, dont la manœuvre a encore plus de rapport à celle de la peinture en huile, que la manœuvre de la peinture au paſtel. Celle-ci ſe rapprocheroit plus du deſſin au crayon, ſi le doigt n'y tenoit pas lieu de broſſe ou d'*eſtompe*. (L.).

ÉT

ÉTEINDRE (v. act.), affoiblir l'éclat, obſcurcir, ſalir. Quand des lumières ſecondaires diſputent à la lumière principale, il faut les *éteindre*. Pour donner l'accord à un tableau, à un deſſin, à une eſtampe, il faut *éteindre* les parties qui le diſputeroient à d'autres qui doivent être plus apparentes. (L.)

ÉTUDE (ſubſt. fém.) On a vu juſqu'à préſent que preſque tous les termes employés dans l'art de peinture, ont deux ſignifications, & cela n'eſt pas étonnant. La langue d'une nation eſt formée avant que les arts y ſoient arrivés à un certain degré de perfection. Ceux qui, les premiers, pratiquent ces arts, commencent par ſe ſervir des mots dont la ſignification eſt générale ; mais l'art crée ſa langue à meſure qu'il ſe perfectionne ; il adapte à des ſignifications particulières une partie des expreſſions générales ; enfin il en

invente. C'eſt alors que plus les arts ſont méchaniques, plus ils ont beſoin de termes nouveaux & plus ils en créent, parce que leur uſage embraſſe plus d'idées qui leur ſont particulières.

L'art poétique a peu de mots qui lui ſoient conſacrés. Des idées générales peuvent exprimer ce qui conſtitue les ouvrages qu'il produit. La ſeule partie de cet art qu'on puiſſe appeller *méchanique*, comprend la meſure des vers, leurs formes différentes & leurs combinaiſons; & c'eſt la ſeule auſſi qui ait des mots dont l'uſage lui ſoit ſpécialement réſervé, comme *rime*, *céſure*, *hémiſtiche*, *ſonnet*, *rondeau*, &c. La Peinture en a davantage, parce que la partie méchanique en eſt plus étendue. Cependant elle tient encore tellement aux idées univerſelles, que le nombre des mots qui lui ſont propres eſt aſſez borné. Peut-être pourroit-on mettre la muſique au troiſième rang.

Mais pour ne pas m'écarter de mon ſujet, le mot *étude*, dans l'art dont il eſt queſtion, ſignifie premiérement l'exercice raiſonné de toutes les parties de l'art; enſuite il ſignifie le réſultat de cet exercice des différentes parties de la Peinture; c'eſt-à-dire qu'on appelle *études*, les eſſais que le peintre fait en exerçant ſon art. Dans la première ſignification, ce mot comprend tout ce qui conſtitue l'art de la Peinture. Il faut que l'artiſte qui s'y deſtine, ou qui le profeſſe, ne néglige l'*étude* d'aucune de ſes parties, & l'on pourroit, autoriſé par la ſignification peu bornée de ce ſeul mot, former un traité complet de Peinture; mais le projet de cet ouvrage & les bornes plus commodes qu'on y garde, s'y oppoſent. Ainſi je renvoie le lecteur, pour le détail des connoiſſances qui doivent être un objet d'*étude*

pour les peintres, aux articles de Peinture répandus dans ce Dictionnaire. Cependant, pour que celui-ci ne renvoie pas totalement vuides ceux qui le consulteront, je dirai ce que l'on ne sauroit trop recommander à ceux qui se destinent aux beaux-arts & sur-tout à la peinture.

La plus parfaite *étude* est celle de la nature ; mais il faut qu'elle soit éclairée par de sages avis, ou par les lumières d'une raison conséquente & réfléchie. La nature offre, dans le physique & dans le moral, les beautés & les défauts, les vertus & les vices. Il s'agit de fonder sur ce mélange des principes qui décident le choix qu'on doit faire, & l'on doit s'attacher à les rendre si solides, qu'ils ne laissent dans l'esprit de l'Artiste éclairé & dans le cœur de l'homme vertueux, aucune indécision sur la route qu'ils doivent tenir.

Pour ce qui est de la seconde signification du mot *étude*, il est encore général à certains égards ; mais si l'on appelle ainsi tous les essais que font les peintres pour s'exercer, ils les distinguent cependant par d'autres noms : par exemple, s'ils s'exercent sur la figure entière, ils nomment cet essai, *académie*. Ainsi le mot *étude* est employé assez ordinairement pour les parties différentes dessinées ou peintes. On dit une *étude* de *têtes*, de *mains*, de *piés*, de *paysage*, de *draperies* ; & l'on nomme *esquisse* le projet d'un tableau, soit qu'il soit tracé, dessiné ou peint. On appelle *ébauche* ce même projet dont l'exécution n'est que commencée, & généralement tout ouvrage de peinture qui n'est pas achevé. (*Article de M.* Watelet.)

ÉTUDE. Mengs, comme tous les maîtres de l'art, propose aux élèves, pour objets de leurs *études*, les

chefs-d'œuvre des grands artistes ; mais il veut qu'on les copie moins qu'on ne les imite. En se contentant de copier un ouvrage, on ne se rend pas capable d'en produire d'autres qui lui ressemblent ; il faut sur-tout méditer les principes, les considérations qui ont guidé l'auteur, & qui sont la cause de son ouvrage.

Un tableau, ajoute-t-il, offre deux parties essentielles : l'une comprend les motifs qui ont conduit les opérations du maître, & peut être regardée comme la trace de son génie ; l'autre n'est que son *faire*, c'est-à-dire, la manière qu'il s'est formée. C'est cette manière que ceux qui copient s'attachent communément à imiter ; & lorsqu'ils veulent ensuite faire d'eux-mêmes un ouvrage, comme ils ne trouvent rien dans la nature qui ressemble à cette manière dont ils ont fait leur principale étude, ils restent sans guide, & se trouvent avoir fait une *étude* inutile. Mais ceux qui étudient principalement les causes qui ont déterminé les grands artistes, peuvent employer ensuite ces mêmes causes pour produire des effets semblables, & s'ils n'atteignent pas au mérite des maîtres qu'ils ont pris pour modèles, ils ont au moins acquis des principes raisonnés dont ils retireront de grands avantages, & leurs *études* n'auront pas été perdues.

M. Reynolds conseille, pour objet d'*étude*, aux jeunes artistes, de dessiner de mémoire la figure qu'ils ont dessinée d'après le modèle, & de se rendre compte, le crayon à la main, des belles parties qu'ils auront admirées dans quelques tableaux. En suivant ce conseil, on acquerra tout ensemble de l'exactitude & de la facilité, & l'on se fixera pour long-temps dans la mémoire ce qui n'y laisseroit que des traces fugitives.

Mais si le jeune artiste, continue le même professeur, doit manier souvent le crayon, il ne doit pas oublier que le pinceau est l'instrument de son art. Qu'il peigne donc ses *études* encore plus souvent qu'il ne les dessinera : c'est le moyen d'acquérir un maniement facile du pinceau, & de se familiariser avec l'emploi des couleurs. L'art de peindre renferme le dessin & le coloris : pourquoi ne pas se former à la fois aux deux qualités de dessinateur & de coloriste ? En faisant la plupart de ses *études* au pinceau, on parviendra à peindre aussi aisément qu'on dessine, & à faire l'un & l'autre aussi facilement qu'on écrit.

C'étoit la pratique des écoles qui se sont distinguées par la couleur, celles de Venise & de Flandre. Elles ont enrichi les cabinets de peu de dessins, & ces dessins ne sont en général que des esquisses indécises. Les maîtres de ces écoles faisoient le plus souvent leurs *études* & leurs esquisses au pinceau, soit en couleurs, soit en grisaille. Les dessins finis qui portent leurs noms sont ordinairement les ouvrages de leurs graveurs ou de leurs élèves ; on les donne pour les premières idées de leurs tableaux, & ce n'en sont que des copies faites au lavis ou au crayon.

Cependant l'artiste doit se rendre familier avec le crayon, pour l'employer dans les occasions où il ne pourroit faire usage du pinceau ; car il doit étudier par-tout, dans les compagnies, dans les promenades, dans les voyages Tantôt c'est un effet de lumière qui mérite d'attirer ses regards ; tantôt c'est le ton d'une fabrique, la forme, les plis d'un vêtement, le feuillé d'un arbre, les gibbosités de son tronc, les rugosités de son écorce, les effets que produit sur le visage &

dans le maintien des hommes la présence ou l'absence des passions, les variétés des proportions & des formes dans les différens individus. Aucun de ces objets n'est indigne d'entrer dans la mémoire de l'artiste, & quand il en aura la commodité, il fera bien de les confier au papier. Ce sont autant de richesses dont il ne manquera pas de trouver l'emploi.

Les plus grands maîtres ne sont parvenus qu'à force d'*étude* & de travail à produire leurs chefs-d'œuvre : c'est l'ignorance qui croit pouvoir sans peine fixer l'admiration. Leur méthode étoit lente & laborieuse ; mais le résultat n'offroit que de la facilité. » Quand ils » avoient conçu un sujet, dit M. Reynolds, ils en » faisoient d'abord plusieurs esquisses dont ils tiroient » ensuite un dessin fini. Ils faisoient ensuite des dessins » étudiés & corrects de chaque partie prise séparément. » Après avoir étudié une figure entière, ils faisoient » encore plusieurs dessins de la tête, des mains, des » pieds de cette même figure. Après l'avoir drappée, » ils étudioient séparément différentes suites de plis. Ces » *études* préliminaires ne les empêchoient pas de pren- » dre le modèle pour peindre le tableau, & de le » reprendre encore à différentes reprises pour le retou- » cher «. Tant de travail effraie-t-il l'imagination ? un mot doit rendre le courage : le produit étoit un chef-d'œuvre. (*Article de M.* Levesque).

E X

EXAGÉRATION (subst. fém.) L'*exagération* est par-tout vicieuse, dans les formes, dans l'expression, dans les effets, dans les mouvemens. C'est-à-dire que le

tableau, la ſtatue ne doit rien offrir d'exagéré de la place où ils doivent être vus ; car il eſt une exagération ſavante & néceſſaire que l'artiſte habile ſait donner à ſon ouvrage, pour que, du lieu où ſera placé le ſpectateur, cet ouvrage reſſemble à la nature. Si les figures de la coupole d'un temple élevé n'étoient pas plus grandes que des figures naturelles, elles ſembleroient petites ; ſi les détails en étoient traités comme dans un tableau de chevalet, l'ouvrage paroîtroit ſec & meſquin : ſi l'effet n'en étoit pas exagéré, il ſembleroit froid. (L.)

EXÉCUTION (ſubſt. fém.) L'*exécution*, cette partie du talent qui ſemble purement mécanique & ne rien tenir du génie, ſert infiniment à le produire avec ſuccès. Elle n'a pas toujours été enviſagée, par pluſieurs artiſtes célèbres qui ont renouvellé la peinture, comme auſſi importante qu'elle l'eſt devenue depuis. Tel eſt le goût des hommes pour la perfection ; il va toujours croiſſant dans les ſiècles éclairés. Pour mériter leurs ſuffrages, il ne ſuffit pas de faire de belles choſes, il faut qu'elles ſoient bien faites, & que la main ſoit de moitié dans le mérite de l'eſprit. Sachons-leur gré de cette délicateſſe ; en flattant leurs plaiſirs, elle contribue à l'avantage des arts.

Quoique les beautés d'*exécution* ne ſoient pas ordinairement l'objet principal de l'artiſte, & qu'il ne s'en ſerve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre ſupérieur, elles ſont extrêmement importantes. Elles ſervent à fixer les yeux du ſpectateur ſur des objets deſtinés à toucher ſon ame, & ſans les attraits de l'*exécution*, la rapidité avec laquelle il parcourroit

certains ouvrages l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les finesses. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adresse dont se sert le génie pour remplir parfaitement l'objet qu'il a de plaire & d'intéresser. *Voyez* FAIRE. (*Article extrait du Traité de Peinture de M. Dandré-Bardon.*)

EXPOSITION (subst. fém.). Ce mot a deux sens. Dans le premier, il signifie la manière dont un tableau est placé : Ce tableau est dans une bonne *exposition.* Quand le peintre connoît d'avance la place qu'occupera son ouvrage, comme lorsqu'il fait une coupole, ou un tableau d'autel, il doit travailler en conséquence de l'*exposition* qui lui est connue, & il peut même se concerter avec l'architecte pour rendre cette *exposition* encore plus favorable. Il peut, par exemple, faire pratiquer, dans quelque partie de l'édifice, une ouverture, qui, cachée au spectateur, fera tomber sur l'ouvrage une lumière qui en augmentera l'effet. Mais s'il fait un tableau de chevalet, sujet à changer de lieu, il doit tâcher que l'effet en soit heureux à toute *exposition* raisonnable.

On appelle, dans un autre sens, *exposition*, l'action d'*exposer* ses ouvrages au jugement du public. Par exemple, les artistes de l'Académie Royale de Paris exposent tous les deux ans leurs ouvrages dans une salle du Louvre; c'est ce qu'on appelle l'*exposition des tableaux.* L'Académie de Londres fait tous les ans une semblable *exposition.* Les artistes de la Grèce *exposoient* leurs ouvrages en public. L'ignorance multiplie, dans ces occasions, les jugemens absurdes; & c'est du concours des jugemens du goût, & de l'ignorance,

que ſe forme celui qui donne aux vrais talens la place qu'ils méritent. Ces *expoſitions* ont un autre avantage ; celui d'entretenir l'émulation qui s'affoibliroit dans le calme des atteliers. Chaque artiſte redouble d'effort, parce qu'il ſait que le public doit le comparer avec ſes rivaux. Les efforts ſeroient encore plus vifs, ſi l'on *expoſoit*, avec les ouvrages modernes, quelques chefs-d'œuvre des plus grands maîtres des différentes écoles. De quel feu créateur ne ſe ſentiroit pas animé le peintre vraiment épris de ſon art & de la gloire, s'il prévoyoit qu'il aura pour concurrens Raphaël, Rubens, le Titien, le Sueur ? (*Article de M.* LEVESQUE.)

EXPRESSION (ſubſt. fém.) On reſtreint ici la ſignification de ce mot aux ſignes extérieurs par leſquels s'annoncent ſur le viſage & dans toute l'habitude du corps les affections intérieures & tous les ſentimens de l'ame.

S'il eſt poſſible de développer le ſens de ce terme, il eſt infiniment difficile & peut-être impoſſible de donner une ſuite méthodique de procédés qui conduiſent l'artiſte à exécuter dans toute ſon étendue, ce qu'on ſe croit en droit d'exiger de lui, relativement à l'*expreſſion.*

Tout ce qui vit, tout ce qui eſt animé, éprouve, preſque ſans interruption, des ſenſations ou ce qu'on appelle paſſions. Le peintre, par conſéquent, ne peut jamais repréſenter un être vivant, qu'il ne ſoit obligé de le montrer avec un ſentiment ou une paſſion. Il y a plus ; tous les corps, tous les objets qui ne ſont pas doués de la vie, ont auſſi, indépendamment de leur forme & de leur nature générale, un caractère parti-

culier qu'ils tiennent de l'état actuel, c'eſt-à-dire, des circonſtances propres ou accidentelles qu'ils éprouvent.

Le caractère eſt à leur égard ce que l'*expreſſion* eſt à l'égard des êtres animés; de ſorte qu'à la rigueur, le peintre qui ne doit repréſenter aucun être vivant ſans qu'on apperçoive qu'il éprouve une ſenſation, ou une paſſion, ne doit auſſi repréſenter aucun être inanimé, ſans donner à connoître, avec ſa forme générale, ſon état accidentel, d'où réſulte ſon caractère.

Le ciel a une apparence qui lui eſt propre & une apparence que lui donnent les accidens qu'il éprouve; car en même temps qu'il eſt aërien, tranſparent, &c, il eſt ſerein ou couvert, calme ou orageux: il reçoit ſa lumière ou du ſoleil levant ou du ſoleil couchant. Un arbre eſt non-ſeulement de telle ou telle eſpèce; il eſt encore jeune ou vieux, ſain ou malade; il éprouve les effets de l'été, de l'hiver, du printems ou de l'automne.

L'artiſte qui ſe fait une loi de ne peindre aucun objet animé ſans paſſion, aucun objet inanimé ſans caractère, eſt ſemblable aux hommes qui n'écrivent ou ne parlent jamais ſans avoir une idée juſte & préciſe. Celui qui peint ſans avoir ces intentions, reſſemble à ceux qui, en ſi grand nombre, diſent ou écrivent des mots dont il ne réſulte qu'une idée vague & indéterminée.

Les loix que vous venez d'établir, dira-t-on, preſcrivent des obligations ſi difficiles, qu'on pourroit affirmer qu'aucun artiſte ne doit les avoir complettement remplies. Cela eſt vrai: je penſe même que cette obſervance eſt au-deſſus des moyens de l'art; mais ces loix n'en ſont pas moins impoſées par la nature.

Cependant, comme dans la perfection morale, on admet par néceſſité des modifications & différens degrés de mérite ; ainſi l'artiſte qui approche de cette perfection d'imitation que l'art ne peut atteindre, a droit à de juſtes louanges & même à l'admiration. En effet, que dans un nombre de figures dont un tableau eſt composé, celles qui doivent intéreſſer davantage, montrent les ſenſations ou ſoient affectées des paſſions qu'elles doivent avoir, on pardonne aiſément à quelques autres d'être (comme cela n'arrive que trop ſouvent) *inſignifiantes*. De même, ſi les objets inanimés les plus eſſentiels à l'action ont le caractère diſtinctif qui y a le plus de rapport, on doit & l'on eſt forcé d'être indulgent. D'ailleurs il faut obſerver que ſi l'on étoit témoin de l'action réelle qui eſt repréſentée, on fixeroit ſa vue ſur l'endroit de la ſcène qui inſpireroit le plus d'intérêt, & qu'on n'appercevroit alors que vaguement ce qui ſeroit plus éloigné. Cette obſervation, fondée ſur une vérité de fait, eſt infiniment eſſentielle pour fonder à leur tour pluſieurs des conventions reçues dans la peinture moderne.

Mais ces modifications ou ces adouciſſemens des loix de l'*expreſſion*, n'empêchent pas qu'un objet peint ne doive, comme par un effet magique, exciter dans le ſpectateur l'idée de ce qui n'exiſte pas dans cet objet ; c'eſt-à-dire, l'idée du mouvement ou de la vie. Et cet effet ſurnaturel a lieu dans les chefs-d'œuvre d'un art, que, par cette raiſon ſans doute, on a nommé divin.

L'on peut donc dire des ouvrages de peinture qu'anime l'*expreſſion*, ce qu'Horace diſoit des poëſies de Sapho.

Spirat adhuc amor
Vivuntque commiſſi calores
Œoliæ fidibus puellæ.

Pour parvenir, s'il eſt poſſible, à concevoir en partie les cauſes de ce miracle de la peinture, il eſt néceſſaire de ſe fixer à deux obſervations.

La première, que l'union de l'ame & du corps eſt ſi intime, qu'il n'exiſte pas un moment où, dans un être animé, le corps ne participe pas des affections de l'ame, puiſque même la vie n'eſt ſenſible que par cette participation réciproque & continuelle.

La ſeconde, que la peinture, bornée à ne repréſenter qu'un inſtant, peut parvenir cependant à rappeller l'idée de cette action & de cette réaction continuelle de l'ame & des ſens, dont l'habitude eſt telle pour nous, que nous en avons ſans ceſſe l'idée, ou la conſcience ; mais comment la peinture en tire-t-elle avantage ? C'eſt que l'eſprit humain qui, dans un continuel mouvement, paſſe ſans ceſſe du paſſé au préſent, & du préſent à l'avenir, ne peut fixer la repréſentation bien faite d'une action inſtantanée, ſans mêler à l'idée qu'il en prend, des idées antérieures & ſur-tout des idées poſtérieures. Cette ondulation devient d'autant plus rapide, que l'objet eſt mieux repréſenté ; & l'eſprit qui n'eſt lui-même que mouvement, dès qu'il eſt excité par une première illuſion, fait participer idéalement la figure bien imitée au mouvement qui lui eſt propre.

Mais après avoir parlé de l'obligation où eſt le peintre de provoquer ces effets magiques, on s'attendra peut-être à trouver ici tout au moins quelques indications de ce que, dans la pratique, il doit faire pour la remplir : j'ai dit qu'il eſt infiniment difficile & peut-être impoſſible de conduire à cet égard la main de l'artiſte.

En effet, s'il eſt dans la peinture des procédés plus ou moins méchaniques, plus ou moins ſuſceptibles de

démonſtrations, c'eſt en raiſon des rapports qu'ils ont avec quelques ſciences exactes & poſitives, telles que l'anatomie, les proportions, la perſpective, & la pondération. La plupart des autres dépendent d'un ſentiment intelligent, & ne comportent ni règles préciſes ni démonſtrations poſſibles.

Cependant l'on peut au moins mettre l'artiſte ſur la voie, en lui conſeillant des études en quelque ſorte pratiques qui peuvent faire connoître les muſcles, les nerfs & les traits, organes immédiats de l'*expreſſion*. Quelques-uns de ces muſcles ont même, dans la ſcience de l'anatomie, des noms qui déſignent quelques fonctions appartenantes à l'*expreſſion*.

Il faut, d'une autre part, que l'artiſte obſerve preſque continuellement ſur la nature animée, ce que ces organes éprouvent de nuances, relativement aux âges de la vie, au ſexe & aux accidens ou circonſtances; il faut qu'il étudie les hommes dans les momens où ils éprouvent les affections les plus douces & les paſſions les plus violentes. La lettre ſuivante contient des obſervations curieuſes & bien faites ſur une ſcène d'*expreſſion*.

» Je ne me rappelle point ſans émotion le ſpectacle » que m'offrit un jour une aſſemblée de jeunes gens » prêts à tirer la milice. Tous les mouvemens divers » que le déſeſpoir, la terreur, la triſteſſe, l'eſpérance » & une joie immodérée peuvent communiquer & » imprimer à l'ame, ſe peignirent au-dehors avec les » traits les plus marqués, & ſous tous les caractères » variés qui réſultent de l'action & des effets différens » de ces paſſions plus ou moins énergiques, ſelon leur » concours, ſelon le genre & le caractère des fibres

» ébranlées, ſelon la propenſion de ces mêmes fibres à
» des mouvemens en tel ou tel ſens, ou à des vibrations
» plus ou moins violentes.

» Jamais il n'y eut de plus beau ſujet d'étude pour
» le phyſicien & pour le peintre. Ici le déſeſpoir,
» mêlé ſans doute de colère, s'annonçoit par la féro-
» cité du regard, par la rougeur du viſage, par les
» rides dont le front étoit ſemé, par le froiſſement des
» dents, par les mouvemens précipités & convulſifs
» des mains : là, il ſe manifeſtoit par des regards in-
» quiets & preſſans, par un trémouſſement involon-
» taire & forcé des lèvres, par un trouble évident
» répandu ſur toute la face, & par des larmes qui
» s'échappoient & couloient goutte à goutte. Une en-
» tière immobilité, une ſorte de ſtupeur générale, le
» hériſſement des cheveux, la fixité de l'œil, organe
» impuiſſant dans ce moment terrible, décéloient dans
» quelques-uns l'épouvante; ce même ſentiment ſe
» montroit dans quelques autres par le creuſement ou
» par l'allongement des traits, par l'abattement des
» yeux, par la forte preſſion & l'adhéſion intime des
» lèvres l'une à l'autre, par la pâleur & la rougeur
» qui ſe ſuccédoient alternativement, & par un trem-
» blement étonnant dans tous les membres.

» J'en voyois dont les yeux étoient élevés & fixés
» vers le ciel, la bouche béante, & les lèvres dans
» cet état de contraction auquel un ris purement cor-
» porel & ſardonien les détermine. De profonds ſou-
» pirs, des bras affaiſſés & pendans, des paupières à peine
» entr'ouvertes, une face livide & inondée de ſueur,
» déſignoient dans ceux-ci l'abattement de toute la ma-
» chine, tandis que ce même abattement s'annonçoit

» dans ceux-là par la courbure de leur corps, la » flexion de leurs genoux, la position de leurs yeux » constament attachés sur la terre, & par l'abandon » total de leur tête qui, livrée à sa pente naturelle, » s'inclinoit en avant, & succomboit à son propre » poids.

» D'autres ébranlemens suscités par l'approche de » l'instant redouté, se faisoient encore appercevoir; » une infinité d'autres signes & de nouvelles révo- » lutions, non moins vivement caractérisées, succé- » doient rapidement aux premières. Tel qui étoit au- » paravant dans cet anéantissement où l'ame, pour ainsi » dire, éclipsée, semble ne prêter au corps aucun » mouvement, aucune vie, paroissoit triompher sur » le champ de cet accablement. L'élévation de sa tête, » l'assurance de son regard, dénotoient en lui le cou- » rage & l'espérance. Tel autre, dont la sérénité avoit » présagé d'abord la tranquillité & la constance, de- » venoit triste, morne & interdit : en un mot tous » les modes, toutes les diverses façons d'être & de » sentir, étoient extérieurement exprimés d'une ma- » nière si intelligible par l'augmentation, la diminu- » tion & le changement de l'altération des linéamens » ou des traits de chaque visage, qu'il étoit absolument » impossible de méconnoître, non-seulement les dif- » férens genres, mais les différens degres des affections » tumultueuses d'où naissoient successivement tant de » désordre.

» J'observai des touches encore plus ressenties & » des passions plus fortement prononcées lorsqu'il fut » question d'interroger le sort. Le malheureux qui avoit » témoigné le plus d'impatience d'apprendre le sien,

» se traînoit avec peine vers le lieu où le hasard alloit » en décider. Sa main se refusoit à l'action qui devoit » l'en instruire : il ne se saisissoit qu'en frémissant de » la balle sur laquelle sa destinée étoit écrite, & la » crainte & l'effroi l'emportant sur le desir d'être tiré » d'une incertitude cruelle, dans laquelle il auroit » alors préféré de demeurer, il jettoit loin de lui, & » avec une sorte d'horreur, cette balle aussitôt qu'il » l'avoit prise, & ne s'informoit pas de ce qui pou- » voit en résulter pour lui de consolant ou de fu- » neste.

» Un autre s'avançoit avec cette audace qu'inspirent » quelquefois les grands dangers; mais après s'être » assuré par lui-même de la faveur du sort, il tomboit » dans la situation d'un homme épouvanté du seul sou- » venir du péril imminent auquel il étoit échappé.

» Plusieurs s'offroient au coup avec une résolution » qui dans les uns tenoit du désespoir, & pouvoit être » dans les autres l'effet d'un véritable étourdissement.

» Entre ceux que le hasard rendit à eux-mêmes, » quelques-uns montrèrent une tranquillité que je » n'envisageai pas néanmoins comme une exemption » entière de tout trouble; cette tranquillité, plus » froide dans quelques autres, me représentoit cet état » d'indifférence qui est plus voisin de la tristesse que » du plaisir. J'en contemplai beaucoup dont le conten- » tement se manifestoit par des larmes plus ou moins » abondantes : d'autres rioient, & versoient à la fois » des pleurs; d'autres encore faisoient malgré eux des » cris, des sauts & des éclats de rire. L'équilibre des » vibrations étant en effet rompu, l'empire de la vo- » lonté eût été certainement trop foible pour balancer

» en eux, dès le premier moment, l'irruption soudaine
» & copieuse des esprits qui provoquoit leurs mouve-
» mens. D'autres enfin, non moins transportés de plai-
» sir, parloient sans cesse, & marquoient par une sin-
» gulière volubilité de langue le sentiment dont ils
» étoient intimément pénétrés : car l'abondance ou la
» superfluité des paroles est souvent l'expression d'une
» joie immodérée, comme le silence est l'expression
» d'une douleur profonde.

» En considérant aussi ceux qui furent les victimes
» du sort, je remarquai dans l'un d'eux une résigna-
» tion subite qui me surprit d'autant plus, que cet
» abandonnement total de lui-même venoit d'être pré-
» cédé de toutes les démonstrations d'une terreur réelle.
» Un autre, qui s'étoit soutenu jusqu'alors en masquant
» son effroi de tous les dehors de l'arrogance, fut aussi-
» tôt abattu; une respiration entrecoupée & trem-
» blante lui permettoit à peine de proférer quelque
» plainte.

» Mais celui qui me remua le plus fortement étoit
» un jeune homme que j'avois vu plongé jusques là
» dans la plus affreuse consternation. Il s'avança pas
» à pas, & la tête toujours baissée; la vue de l'objet
» dans lequel étoit renfermé son arrêt, porta tout-à-
» coup la rage jusques dans le fond de son ame.
» Soudain il grince des dents, frappe sa poitrine, &
» la déchirant d'une main avec fureur, il fouille de
» l'autre avec emportement parmi les balles, la retire
» de même, & tendant son bras pour exposer à tous
» les yeux le sort qui lui est échu, son égarement est
» tel, que lui seul ne distingue plus rien. Ses mem-
» bres, incapables de mouvement, demeurent dans

» la ſituation où ils ſe trouvent, & toutes ſenſations » ceſſent, pour ainſi dire, en lui, comme s'il eût été » atteint de cette maladie formidable où le corps s'en » tient à la poſition qu'il a priſe ou qu'on lui donne ».

L'artiſte curieux d'étudier la plus belle partie de ſon art, celle qui peut l'élever au rang des grands poëtes, trouvera des occaſions fréquentes d'obſerver le jeu des différentes paſſions.

Quelques peintres, le Brun entr'autres; ont tracé des exemples de l'*expreſſion* du viſage relativement à quelques paſſions : mais qu'il y a loin de ces eſſais à un ouvrage parfaitement médité & étendu ſur tout ce qui, dans le corps humain, eſt ſuſceptible d'*expreſſion*, ſoit par les formes, ſoit par les mouvemens, ſoit par la couleur !

Des collections de deſſins ou d'études faites méthodiquement par des artiſtes habiles, aidés des obſervations de quelques philoſophes éclairés dans la partie des arts, feroient les véritables fondemens d'une ſcience qui n'eſt pas créée. On peut avancer que la théorie n'en eſt qu'ébauchée, puiſque les artiſtes n'ont d'autres guides encore que leurs obſervations paſſagères, & l'imitation des imitations célèbres. La reſſource du plus grand nombre eſt le tâtonnement ou une ſorte de routine.

Au reſte, je placerai au mot *Paſſion* quelques-unes des obſervations & des eſſais de le Brun, mais en ne diſſimulant pas, malgré ces ſecours, la diſette de l'art ſur cet objet important. (*Article de M. Watelet*,)

Expression. On peut diſtinguer dans l'*expreſſion* une bonté abſolue & une bonté relative. Une figure dans laquelle l'artiſte aura ſu rendre avec la plus grande vérité une affection de l'ame, ſera d'une bonne *expreſſion*

abſolue; mais elle peut être juſtement condamnée relativement au ſujet du tableau, ſi elle ne s'accorde pas avec l'*expreſſion* générale que ce tableau doit offrir. Par exemple, dans le tableau de Jacques Jordaens, qui appartient au Roi, & qui repréſente les vendeurs chaſſés du temple, les *expreſſions* ſont d'une grande juſteſſe & d'une parfaite verité; elles ſont bonnes en elles-mêmes; & cependant elles ſont vicieuſes relativement au ſujet, parce qu'elles ſont comiques, & qu'elles diſtraient le ſpectateur du reſpect qu'il doit avoir pour une action de Jéſus-Chriſt, tandis que tout, dans le tableau, devroit tendre à inſpirer ce reſpect.

Dans un tableau repréſentant le martyre d'un ſaint, tout doit concourir à faire entrer dans l'ame du ſpectateur le ſentiment d'une douleur pieuſe, à la vue des tourmens du héros qui a ſcellé ſa foi de ſon ſang. Le Dominiquin a donc manqué à l'*expreſſion* relative, lorſque dans le martyre de ſaint André, il a repréſenté un bourreau qui eſt tombé en tirant une corde, & d'autres bourreaux qui ſe mocquent de lui par des geſtes groſſiers. Cette ſcène burleſque, conſidérée en elle-même, eſt d'une bonne *expreſſion*; mais cette *expreſſion* eſt déplacée relativement au ſujet.

Quelquefois une *expreſſion* peut être de la plus grande bonté relative, ſans avoir la bonté abſolue. Raphaël nous offre un exemple frappant d'une *expreſſion* de ce genre. Pour qu'un homme en étouffe un autre ſous ſes pieds, il faut qu'il faſſe uſage de toutes ſes forces, & encore feront-elles inſuffiſantes. Mais dans le tableau de Raphaël, ſaint Michel, pour écraſer le démon, ne le touche même pas. C'eſt que le ſaint archange a

reçu pour cette action une partie de la puissance de Dieu même ; un geste, une intention lui suffit pour opérer. Son *expression* seroit donc insuffisante, même ridicule, s'il s'agissoit d'un homme : elle est sublime lorsqu'il s'agit d'un ministre de la divinité, & Raphaël a peut-être été de tous les peintres le seul capable de la trouver.

Comme il est resté jusqu'à présent le plus grand maître dans cette belle partie de l'art, nous croyons, pour faire connoître à cet égard ses principes & sa pratique, devoir transcrire ici ce qu'en a dit un peintre célèbre qui l'avoit beaucoup étudié.

« L'esprit de Raphaël étoit philosophique, & ne » pouvoit être touché que des choses qui ont quelque » *expression*. Il conçut les premieres idées de l'*ex-* » *pression* figurée en voyant les ouvrages de Massacio, » & les cartons de Léonard de Vinci. C'est d'après eux » qu'il considéra la nature sous toutes ses faces, s'atta- » chant particulièrement aux affections de l'ame, & à » leurs effets sur le corps.

» Son premier soin, quand il vouloit composer un » tableau, étoit de penser à l'*expression* ; c'est-à-dire, » d'examiner, suivant le sujet, quelles passions devoient » animer les personnages en général ; ensuite il calcu- » loit les degrés de ces passions, & déterminoit les per- » sonnages auxquels il falloit les donner ; quelles es- » pèces de figures il devoit employer, quel devoit être » leur nombre, & à quelle distance de l'objet prin- » cipal il étoit convenable qu'elles fussent placées pour » mieux concourir à l'effet général. Par ce moyen il » concevoit l'étendue de son ouvrage, déterminoit la » grandeur du champ qu'il devoit remplir, & les

» rapports mutuels de l'*expression* de l'objet principal ;
» & de celle des principaux grouppes. Il considéroit si
» l'action se bornoit au moment actuel, ou si elle de-
» voit s'étendre au-delà; si elle étoit d'une *expression*
» forte ou foible, ou tempérée ; si elle avoit été
» précédée de quelque événement antérieur, ou si
» quelque événement postérieur devoit la suivre ; si
» la scène étoit tranquille ou tumultueuse, agréable
» ou triste, ordinaire ou singuliere, paisiblement ou
» tumultueusement lugubre.

» Après avoir réfléchi sur tous ces détails, il choi-
» sissoit ce qui étoit le plus nécessaire pour disposer
» son objet principal, & lui donnoit la plus grande
» vérité & la plus grande clarté. Ses autres idées se
» suivoient conformément à leur importance, & il
» plaçoit toujours les choses les plus nécessaires avant
» celles qui l'étoient moins : de cette manière, ses
» ouvrages, sans manquer d'aucune partie essentielle,
» n'en avoient aucune d'inutile, & le beau s'y trouvoit
» toujours, tandis que chez les autres artistes, le né-
» cessaire manque souvent, parce qu'ils ont cherché
» la beauté dans les choses inutiles.

» Lorsqu'il passoit à chaque figure en particulier,
» il ne cherchoit pas d'abord, comme les autres peintres,
» l'attitude la plus pittoresque qu'il pouvoit leur don-
» ner, sans prendre garde si ces figures convenoient
» au sujet ou non ; mais il réfléchissoit sur ce qui se
» devoit passer dans l'ame d'un homme qui se trouveroit
» dans une circonstance semblable à celle qui lui étoit
» offerte par son sujet. Il songeoit ensuite à l'effet que
» telle ou telle passion devoit faire sur le personnage
» qu'il représentoit ; & quelle partie du corps devoit

» être mue pour l'exprimer : c'eſt à cette partie qu'il » donnoit alors le plus d'action, en laiſſant oiſives celles » qui n'y étoient pas néceſſaires. Voilà pourquoi l'on » trouve dans les tableaux de ce maître de ces figures » tranquilles & droites qui ſont auſſi belles que celles » dont le mouvement eſt très-marqué dans une autre » partie du tableau, parce que cette attitude ſimple » & tran»quille, ſert à exprimer la ſituation inté- » rieure de l'ame, & que les autres qui ſont en action, » repréſentent des mouvemens extérieurs.

» Ainſi on trouve l'eſprit de Raphaël dans chaque » ouvrage, dans chaque grouppe, dans chaque figure, » dans chaque membre, dans chaque articulation, & » juſques dans les cheveux & dans les draperies. S'il fait » parler quelqu'une de ſes figures, on s'apperçoit ſi » ſon ame eſt calme, ou ſi elle parle avec véhémence. » Celle qui penſe, a véritablement l'air d'un homme » qui médite ; & l'on diſtingue dans toutes les paſſions » ſuſceptibles d'être fortement rendues, ſi elles ne font » que commencer, ſi elles ſont à leur plus haut période, » ou bien ſi elles finiſſent.

» Je n'écris point pour ceux que la pareſſe domine, » & qui prennent pour prétexte, comme on le fait » ſouvent, qu'il eſt impoſſible de connoître les beautés » de Raphaël à moins que d'être à Rome : car je puis » aſſurer que ceux qui ſont en état de réfléchir, pour- » ront faire toutes les remarques que je viens d'in- » diquer, d'après les gravures que Marc-Antoine, » Auguſtin de Veniſe, & d'autres, nous ont données » des ouvrages de ce grand maître, quoique l'*ex-* » *preſſion* y ſoit néceſſairement affoiblie . . . .

» L'objet qu'il a eu principalement en vue, c'eſt

» l'invention, & l'invention consiste dans l'*expression* » de la vérité. Toutes les figures de ses tableaux sont » ce qu'elles doivent être, & ne sauroient servir à ex- » primer une autre passion. Le caractère pensif, le triste, » le gai, le furieux, sont tous également bien rendus. » Il n'a pas seulement donné l'*expression* convenable » à chaque figure, mais le sujet entier & ses diffé- » rens épisodes ont les caractères requis pour servir » d'accessoires à la figure principale. Ce qu'il y a » d'étonnant, c'est la variété qu'il a su mettre dans » une même *expression*, & le jugement qu'il a montré, » en se servant tantôt de plusieurs figures pour rendre » une seule *expression;* & tantôt d'une seule partie » d'une figure : le tout suivant que l'exigeoit le sujet, » & non pas au hasard, & par un simple luxe d'imagi- » nation, mais selon la véritable dignité, & selon que » la force de l'*expression* le demandoit.

» Il offre des variétés sans contrastes recherchés, » des passions violentes sans grimace & sans bassesse. » Il a même connu l'*expression* de l'ame & ses effets » sur les tendons des différentes parties du corps, qu'il » a quelquefois exprimés par le seul mouvement d'un » doigt. Il a su faire usage aussi des choses qui n'é- » toient bonnes que parce qu'il savoit les employer » à-propos, & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs. » Aucun artiste n'a su trouver comme lui le juste degré » du *ni plus ni moins* de mouvement que l'ame pro- » duit sur le corps. Trop souvent, au lieu de personnes » animées par une passion grande & forte, on a fait des » espèces de frénétiques, & pour rendre les mouve- » mens d'une ame tranquille & sage, on a peint des » figures froides & insensibles.

» Communément la première chose sur laquelle les
« artistes fixent leur attention préférablement à toutes
» les autres, c'est l'agencement & la composition de
» chaque figure, selon le contraste & les règles de
» l'art : Raphaël, au lieu de suivre cette méthode, se
» représentoit d'abord à l'esprit toutes les parties telles
» qu'il convenoit qu'elles fussent pour concourir à l'*ex-*
» *pression* générale ; ensuite il pensoit à l'objet prin-
» cipal de son sujet ; & enfin à chaque figure en par-
» ticulier : il n'en plaçoit aucune sans avoir examiné
» auparavant quelles étoient celles qui devoient pa-
» roître le plus, en commençant toujours par les parties
» qu'il vouloit faire agir pour exprimer la passion, &
» en laissant plus ou moins oisives celles qui n'étoient
» pas utiles à cette *expression*. Il a su exprimer la sim-
» plicité d'esprit, le recueillement, & toutes les passions
» tant intérieures qu'extérieures. J'entends par passions
» intérieures, celles que le peintre doit exprimer par
» les moindres parties & les membres les plus délicats,
» tels que le front, les yeux, les narines, la bouche,
» les doigts, &c. Les passions extérieures sont celles
» qui se manifestent par des mouvemens violens, qui
» sont les effets d'une passion spontanée ou portée à
» l'excès.

» Raphaël a eu soin aussi de ne représenter jamais,
» ou du moins que très-rarement, une action achevée :
» j'appelle une action achevée, lorsqu'il ne reste plus
» rien à faire pour la terminer. Par exemple, une per-
» sonne qui marche, quand elle a fait un pas & posé le
» pied, ne peut plus faire autre chose que de recom-
» mencer cette même action ; & cette attitude ne fera
» pas un aussi grand effet dans un tableau, que celle

» d'une figure représentée actuellement en action, & » qui n'a pas encore achevé le pas : c'est que, par » ce moyen, on laisse travailler l'imagination du » spectateur, qui s'apperçoit aisément que la figure » doit finir le mouvement actuel, & ne peut pas » rester immobile, comme celle qui a fini ce mouve- » ment, & qui peut demeurer tranquille sans en faire » un autre. Une figure dont l'action est terminée, reste » oisive & sans occupation.

» Raphaël a employé une finesse de l'art peu connue » des artistes vulgaires ; c'est la méthode de cacher » avec adresse une partie du corps, telle qu'une main, » un pied, &c. : car on ne peut pas dire qu'il n'a pas » montré ces parties, parce qu'il n'a pas su les bien » faire ; mais il ne s'est servi de cette sage économie, » que pour ne pas montrer des parties qui seroient » restées oisives, ou qui auroient ôté aux parties prin- » cipales quelque chose de leur beauté. Il a souvent » aussi caché certaines parties, à cause du mauvais » effet qu'elles auroient produit avec une autre partie » qu'il vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette » idée, c'est qu'il n'a pas fait usage de cette méthode » dans ses figures principales, mais seulement dans » celles qui pouvoient souffrir quelque négligence ap- » parente. « (*Extrait des œuvres de Mengs.*)

Nous avons rendu compte des observations faites par le Brun, dans une conférence de l'académie, sur la composition du tableau de la manne donnée aux Israélites dans le désert, par le Poussin. Nous avons promis alors de revenir sur cet ouvrage de l'art, pour montrer, par un bel exemple, comment toutes les figures d'un tableau doivent concourir, par leurs *expressions*,

à l'effet que le peintre veut produire. C'eſt encore le Brun qui continuera de parler ici; mais pour le bien entendre, il faut relire ce qui a été dit de la compoſition & des différens grouppes de ce tableau, *article* COMPOSITION, & ſur-tout avoir ſous les yeux le trait de ce tableau. PLANCHE I.

Le Brun montra que le Pouſſin a rendu toutes ſes figures ſi propres au ſujet, que toutes ont rapport à l'action, & contribuent à faire connoître les maux que le peuple Juif avoit ſoufferts. Les uns languiſſent encore, & ne ſont pas même inſtruits de l'aſſiſtance miraculeuſe qui vient de leur être envoyée; les autres en éprouvent déjà les effets, & ſont partagés par des actions qui, toutes différentes, tendent également à exciter l'intérêt du ſpectateur.

Ce n'eſt pas ſans deſſein que l'artiſte a choiſi un homme avancé en âge, pour lui faire regarder une femme qui allaite ſa mère. Une action de charité ſi extraordinaire devoit être regardée par un perſonnage grave; un tel ſpectateur la relève encore davantage, parce qu'il eſt plus capable d'en ſentir le prix; & comme il s'applique à la conſidérer, il engage ceux qui voyent le tableau, à s'y attacher plus particulièrement à leur tour, & à la mieux apprécier.

On reconnoît aiſément dans la figure de cet homme, les ſentimens de ſurpriſe & d'admiration dont il eſt pénétré. Ses bras ſont retirés & poſés contre le corps, parce que, dans les grandes ſurpriſes, tous les membres ont coutume de ſe retirer les uns près des autres, ſur-tout quand l'objet qui ſurprend, n'imprime dans l'eſprit qu'un ſentiment d'eſtime & d'admiration, ſans aucun mélange de crainte; car la frayeur trouble les

ſens, & engage à chercher des ſecours, & à ſe défendre contre le péril dont on eſt menacé. La piété filiale repréſentée par le Pouſſin, n'inſpire au vieillard qui en eſt témoin, qu'une admiration facile à reconnoître par l'*expreſſion* de ſon viſage. Il ouvre les yeux autant qu'il le peut; on diroit qu'en regardant plus fortement, il eſpère comprendre davantage la grandeur de l'action dont il eſt touché, & qu'il force le ſens de la vue à toute l'activité dont il eſt capable, pour mieux ſentir ce qu'il ne ſauroit trop eſtimer.

Il n'en eſt pas de même des autres parties de ſon corps: les eſprits qui les abandonnent, les laiſſent ſans mouvement. Sa bouche eſt fermée comme s'il craignoit qu'il lui échappât quelque choſe de ce qu'il a conçu, & cette clôture du paſſage de la reſpiration, lui élève l'eſtomac plus qu'à l'ordinaire. Il ſemble ſe retirer un peu en arrière, pour témoigner ſa ſurpriſe, & pour marquer en même temps le reſpect que lui inſpire cette action vertueuſe.

La femme pieuſe qui allaite ſa mère, ne la regarde pas en lui rendant ce généreux ſecours: c'eſt ſon enfant qu'elle regarde; c'eſt vers lui que ſon corps eſt penché. Le deſir qu'elle éprouve de les ſecourir tous deux, lui fait faire une double action de mère. D'un côté, elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour; & de l'autre, elle voit celui qu'elle a mis au monde, lui demander une nourriture qui lui appartient, & qu'elle ſemble lui dérober en la prodiguant à une autre. Le devoir & la pieté parlent à la fois à ſon ame, & dans le moment qu'elle ôte le lait à ſon enfant, elle lui donne au moins des larmes. On voit que, par ſes paroles & ſes careſſes, elle cherche à

l'appaiſer, & ſemble implorer le pardon du tort qu'elle lui fait. L'enfant ſe contente de pleurer, & ne s'emporte point avec excès pour avoir ce dont on le prive.

L'action de cette vieille femme qui embraſſe ſa fille, & qui lui met la main ſur l'épaule, eſt bien une action des vieilles gens, qui embraſſent avec force ce qu'ils tiennent, craignant toujours qu'il ne leur échappe; & elle marque en même temps l'amour & la reconnoiſſance de cette mère pour ſa fille.

Le malade qui ſe lève à demi pour les regarder, contribue encore à les faire remarquer. Il eſt ſi ſurpris, qu'il oublie ſon mal pour les conſidérer. Comme la chaleur naturelle agit principalement où les eſprits ſe portent avec le plus d'affluence, on voit que toute ſa force ſe trouve dans la partie ſupérieure du corps où les eſprits ſont appellés par l'admiration qu'il éprouve.

Par la figure du vieillard qui, couché derrière ces deux femmes, regarde le ciel en étendant les bras, & par celle du jeune homme qui lui montre les lieux où tombe la manne, le peintre a voulu déſigner deux mouvemens d'eſprit fort différens, quoiqu'excités par la même cauſe. Le jeune homme, en voyant tomber cette nourriture extraordinaire, la montre avec empreſſement au vieillard, & n'eſt occupé que de la joie qu'il reſſent de ce bienfait, ſans penſer à celui qui l'accorde : le vieillard plus ſage eſt moins preſſé de regarder la manne, que de lever les yeux au ciel, & d'adorer la providence qui la répand ſur la terre.

Le Pouſſin ne diſpoſoit pas ſeulement ſes figures pour remplir l'eſpace de ſon tableau, il leur donnoit à toutes des mouvemens divers dont elles ſembloient animées, & avoit ſoin que tous ces mouvemens euſſent des

caufes particulières qui fe rapportaffent à fon fujet principal. Ainfi, comme le Brun ne manqua pas de l'obferver, on voit par l'action de ces deux jeunes garçons, qui fe pouffent pour recueillir la manne fur la terre, l'extrême néceffité, le befoin preffant auquel le peuple de Dieu fe trouvoit réduit. Ces deux jeunes gens ne fe battent pas comme des ennemis qui fe voudroient du mal; l'un tâche feulement que l'autre ne prenne pas ce qui lui eft fi néceffaire à lui-même.

Une femme invite un jeune homme qui tient de la manne dans une corbeille, à en porter au vieillard qui eft derrière elle : exemple touchant de bonté. Le befoin qu'elle vient d'éprouver, ne la rend que plus fenfible aux fouffrances des malheureux.

Une belle & jeune fille regarde en haut, tendant le devant de fa robe, & fans daigner fe baiffer pour recueillir la manne, elle la reçoit du ciel, comme s'il ne la répandoit que pour elle. L'artifte a voulu exprimer par cette figure l'humeur trop fouvent dédaigneufe des femmes qui ont de la beauté. Elles croyent que la nature entière doit être à leur fervice, & ne reçoivent même les bienfaits que comme des tributs qu'elles font en droit d'attendre & d'exiger.

Le Pouffin a repréfenté un homme qui porte de la manne. On voit, par fon action, qu'il ne fait que commencer à en porter à fa bouche, pour favoir quel en eft le goût; & cet épifode, en apparence peu intéreffant, mais en effet très-ingénieux, fait connoître que la manne eft une nourriture nouvelle, encore inconnue au peuple à qui elle eft accordée. Ainfi le tableau ne repréfente pas indiftinctement la manne tombant dans le défert; mais le premier inftant où elle eft tombée.

L'homme

L'homme & la femme que l'on voit si attachés à en ramasser, sont dans la même attitude, parce que tous deux ont une même intention : on voit par leur empressement qu'ils sont du nombre de ceux qui, par une prévoyance inutile, & par une coupable défiance des secours divins, tâchent d'en faire une trop grande provision.

Le Brun fit encore remarquer, comme une des belles parties du tableau, ce grouppe de figures qui paroissent devant Moyse & Aaron. Des hommes à genoux, d'autres dans une posture d'humiliation, & ayant des vases de manne, semblent remercier le prophête du bien qu'ils viennent de recevoir. Mais Moyse levant en haut les bras & les yeux, leur répond que c'est du ciel que leur vient ce secours ; & le grand prêtre Aaron, joignant les mains, leur donne l'exemple de rendre graces à Dieu.

Les anciens & les sages d'Israël sont derrière Moyse. Comme ils ont une connoissance plus particulière que la multitude, des miracles que Dieu opère par l'entremise de son prophête, ils regardent en haut, & remercient le Tout-Puissant des bienfaits qu'il accorde à son peuple choisi.

Enfin toutes les figures d'un tableau, le site, les épisodes, les accessoires, le ton général, les teintes particulières, la couleur, l'étoffe, la forme des draperies, doivent contribuer à fortifier l'*expression* principale, & à pénétrer l'ame du spectateur des sentimens que l'artiste s'est proposé d'exciter. Les beautés mêmes qui contrarient cet objet, deviennent des défauts, parce qu'elles sont déplacées. (*Article de M.* LEVESQUE.)

EXTRÉMITÉS (subst. fém. plur.). On entend par le mot *extrémités*, dans le langage de la peinture, les mains & les pieds. La tête devroit sans doute y être comprise ; mais comme elle s'est emparée presque entièrement du droit de caractériser les passions qu'elle rend plus sensibles, & d'exprimer les affections par un jeu plus varié & plus multiplié des muscles que toutes les autres parties, on la met dans une classe particulière.

Les mains & les pieds sont cependant des organes d'expressions qui, bien accordées avec celles du visage, contribuent infiniment à caractériser & à rendre plus vraies les figures que le peintre s'efforce de nous présenter comme vivantes.

Les *extrémités* sont susceptibles de graces ; elles expriment à leur manière la joie, la douleur, & entraînent le plus souvent le reste du corps dans leurs mouvemens, en sorte qu'elles en déterminent les positions, les attitudes & la pondération.

Voyez au théâtre un excellent pantomime ; la liberté plus entière que donne son silence d'observer avec attention toutes les parties de son corps, vous font remarquer combien l'accord parfait de l'impression de toutes les parties, & sur-tout des pieds & des mains, contribue à la vérité qui vous attache, ainsi qu'à l'éloquence & à l'énergie du jeu muet. Il est inutile de s'arrêter à établir combien la peinture se rapproche de la pantomime. Quant à la grace, il est aisé d'observer encore combien les détails de la conformation des mains, que la nécessité de leur usage offre sans cesse à nos yeux, les rend susceptibles d'agrémens.

Aussi l'imitation savante & fine de ces beautés contri-

bue-t-elle infiniment à rendre agréables les tableaux des peintres qui, les ayant étudiées, les rendent ſenſibles dans leurs ouvrages. C'eſt ainſi qu'une Vierge du Guide ou de l'Albane s'embellit aux yeux de ceux qui la regardent lorſqu'on obſerve les juſtes proportions de ſes doigts finement étagés & d'une main doucement arrondie, dont les muſcles forment dans les points où ils s'attachent de légères cavités, pour déſigner, par les formes les plus agréables, ce que les articulations & la nature des os pourroient donner de ſéchereſſe aux mouvemens.

La nature a formé les pieds ſur les mêmes principes, & leur a donné les mêmes moyens de contribuer à la perfection générale par les beautés de leurs formes & la variété de leurs différentes parties : mais l'uſage s'oppoſe parmi nous aux études qui ſeroient néceſſaires aux peintres pour faire un plus fréquent emploi de ces ſources d'expreſſions & de beautés. Ils ne trouvent preſque jamais pour objets de leurs études que des pieds plus ou moins déformés par les loix de la mode, & par l'art des cordonniers, tous plus ou moins habiles à détruire la nature.

La néceſſité nous contraint à couvrir nos pieds de manière à ne pas laiſſer même entrevoir leurs formes, & l'uſage, ou plutôt l'abus & l'extravagance d'une prétention mal entendue, conduit ſur-tout les femmes à défigurer ces parties, ſans que les douleurs habituelles & les inconvéniens qui en réſultent, puiſſent l'emporter ſur les faux préjugés qui ſe ſont établis.

Et comment, ſi la gêne & les douleurs ne les détrompent pas, pourroit-on, par des raiſonnemens, perſuader à nos belles que l'exceſſive petiteſſe des pieds, beauté

de convention qu'elles ſe diſputent entr'elles, n'eſt pas une imperfection moins choquante que le ſeroit leur groſſeur exceſſive ? Les artiſtes ſur-tout qui connoiſſent mieux que tout autre cette erreur, plaignent avec intérêt celles ſur leſquelles ils deſireroient ſe modeler ; mais ils ne ſe refuſent guère à ſourire lorſqu'ils voient un corps énorme ſe mouvoir en chancelant ſur deux pivots diſproportionnés, & les femmes perdre & rechercher ſans ceſſe un équilibre pénible, que la moindre diſtraction ou la moindre oppoſition les empêche de retrouver.

C'eſt pour parvenir à cette ridicule démarche que nos femmes, dès leur première jeuneſſe, détruiſent la forme de leurs orteils, & celle des jointures qui attachent les pieds à la jambe. Cet uſage barbare a tellement prévalu dans toutes les claſſes de la ſociété, que ſi l'on deſire d'un peintre ou d'un ſculpteur une Vénus entrant dans le bain, ou les Graces telles que la nature en a ſuggéré l'idée aux artiſtes de l'antiquité, il fait les plus inutiles recherches pour trouver en réalité ces perfections que tant de modernes Vénus & tant de Graces prétendues croient poſſéder.

Il réſulte encore des abſurdités dont je viens de parler, que ſi nos artiſtes, fidèles aux proportions conſacrées par les plus beaux ouvrages de l'antiquité, donnent aux pieds d'Hébé ou de Flore, la longueur qui doit conſtituer leur juſte dimenſion, la moitié du public, tout au moins, ſe croit obligée de blâmer la nature & l'art, plutôt que d'avouer une erreur accréditée.

Voilà ce qui regarde les graces & les proportions des *extrémités*.

Quant à l'expreſſion, il eſt facile de concevoir au moins combien elles en ſont ſuſceptibles, en examinant, comme je l'ai dit, les bons pantomimes & les comédiens, qui ont approfondi leur art, & mieux encore les beaux ouvrages de l'antiquité.

Il faut convenir que les obſtacles que mettent nos vêtemens à ce concours d'expreſſion de toutes les parties qui ſont deſtinées à la rendre plus ſenſible, en ôtent en grande partie la connoiſſance à ceux pour qui ſont deſtinés les ouvrages de l'art, de manière que ne pouvant les bien juger, leur indulgence entraîne ſans doute les artiſtes à les négliger : mais la néceſſité où ſe trouvent les peintres d'hiſtoire, d'offrir ſouvent la nature ſans voiles, les force cependant à donner aux *extrémités* des expreſſions, qui trop ſouvent ne ſont pas fondées ſur une étude aſſez approfondie, & qui ſe trouvant ou fauſſes, ou foibles, ou peu d'accord avec celles du viſage, affoibliſſent plutôt l'effet général qu'elles ne l'augmentent.

Ces artiſtes qui, pour repréſenter complétement la douleur, devroient au moins avoir ſans ceſſe ſous les yeux le Laocoon, ne ſentent ni aſſez fortement, ni avec aſſez de juſteſſe, que les affections déchirantes doivent agir ſur les *extrémités* en raiſon du nombre de charnières & de cordes qui s'y trouvent dans un eſpace peu étendu. En effet, chaque doigt éprouve ſa portion de la douleur qui agit ſur l'origine de tous les muſcles, & ſur le principe des eſprits; chaque nerf exprime & crie, ſi l'on peut parler ainſi; & il ſembleroit que nos affections portées juſqu'aux *extrémités*, redoublent de violence, parce qu'elles ne peuvent s'étendre plus loin.

Il paroît que c'est dans l'intérieur & vers les régions du centre, telles que le cœur & le diaphragme, que les affections pénibles excitent les plus grands orages. Mais si la représentation de ces effets est interdite à l'art dont je traite, la nécessité devient plus grande pour ceux qui l'exercent, d'étudier avec recherche les mouvemens dont je parle, & de les rendre avec une justesse qui produise l'effet que nous fait éprouver dans la nature le concours de toutes les parties qui en sont susceptibles.

Mettez-vous donc en garde, jeunes artistes, contre l'exemple & les obstacles qui rendent si communes dans les ouvrages de peinture l'incorrection & la fausse expression des *extrémités*.

Lorsque vous commencez à dessiner & à peindre, ce sont presque généralement les parties de la figure dont vous négligez le plus l'étude approfondie. Cette étude exige à la vérité des observations justes & exactes sur une quantité de parties mobiles, & de charnières, pour ainsi dire, accumulées : mais elle est indispensable pour parvenir au complément de l'expression. Cependant combien de peintres les dessinent, les disposent & les répréséntent de pratique, & d'après une sorte de routine ! Combien de maîtres se font reconnoître aux formes toujours semblables & toujours fausses, & aux positions imaginaires des bras, des pieds & des mains des personnages qu'ils mettent en scène ! Combien, si l'on cachoit les têtes de la plupart de leurs figures, ne seroit-il pas difficile, & même souvent impossible, de déterminer à la disposition & aux mouvemens des *extrémités*, la position des corps de ces figures, &, à plus forte raison, les impressions de leur ame ! (*Article de M.* W*ATELET.*)

Quand M. WATELET écrivoit cet article, l'école françoise méritoit en général ce reproche : mais il faut reconnoître qu'aujourd'hui les plus célèbres de ses maîtres, loin de négliger les *extrémités*, en font l'objet de l'étude la plus soigneuse, & donnent à ces parties toute l'expression & toute la beauté dont elles sont susceptibles. (L.)



F

FABRIQUE, (subst. fém.) signifie, dans le langage de la peinture, tous les bâtimens, toutes les constructions dont cet art offre la représentation, soit comme objet principal, ainsi qu'on le voit dans les tableaux d'architecture, soit comme lieu de la scène & ornement du fond d'un tableau d'histoire, soit enfin comme richesse & embellissement des paysages.

Ce mot réunit donc, dans le sens étendu qu'il présente, les palais & les cabanes; mais par une singularité attachée à quelques arts d'imitation, tandis que, dans la réalité, on admire les beaux édifices, & qu'on regarde avec dédain les masures ou les chaumières, on voit souvent avec assez d'indifférence la représentation d'un palais. L'artiste qui la met sous nos yeux nous ennuie, tandis qu'on se sent attaché par la peinture des ruines d'un grand édifice, ou intéressé par celle d'une simple & pauvre cabane.

S'occuper à rechercher tout ce qui peut occasionner cette différence d'affections, seroit peut-être une occasion de démêler plusieurs nuances assez fines de nos sentimens moraux; mais pour ne pas trop m'écarter de mon sujet, je me contenterai d'abord de dire que l'imitation d'une *fabrique* régulière, & par conséquent symmétrique, quelque riche qu'elle soit, n'offre à l'art & à celui qui regarde l'ouvrage, qu'une uniformité à laquelle il est bientôt indifférent, & qui dès-lors l'ennuie; au lieu que les destructions présentent au peintre

& à l'amateur des tableaux, des accidens innombrables, qui donnent lieu au premier d'exercer ſon talent, en offrant au ſecond des variétés qui l'attachent.

Cette cauſe, efficace ſans doute, a donné dans la peinture un tel avantage aux ruines, ouvrage du tems, & aux chaumières conſtruites par la pauvreté, qu'il s'eſt trouvé de tout tems des artiſtes qui s'y ſont conſacrés preſque excluſivement ; enſorte qu'on les déſigne ſous le nom de peintres de ruines, & même de peintres de baraques. Les accidens pittoreſques, attachés aux deſtructions & à la pauvreté, l'emportent en effet ſur ceux de la perfection conſervée & de la richeſſe faſtueuſe ; & juſques dans les imitations dont on embellit avec tant d'affectation aujourd'hui les jardins qu'on appelle à l'angloiſe, on donne la préférence aux donjons ruinés, aux ponts briſés & aux baraques même, ſur les conſtructions régulières. Seroit-ce, indépendamment de la raiſon que nous avons donnée relativement à la peinture, que dans ces jardins où la deſtruction devient un ornement, le luxe perſonnel veut jouir à ſon aiſe & à ſon gré des contraſtes qui lui font mieux ſentir les avantages qu'il poſſède ; ou bien que ce luxe, dédaignant & redoutant la peine d'aller obſerver les cabanes véritables, qui n'inſpirent, par l'état de leurs habitans, que des ſentimens pénibles, aime mieux en former des repréſentations, qui laiſſent l'ame des riches dans ſa tranquillité ?

Pour revenir à des obſervations plus relatives à la peinture, je m'en tiendrai à dire que la régularité des édifices fait que, d'une part, on les voit comme d'un coup d'œil, parce que les parties ſymmétriques ſe ſuppoſent les unes les autres, dès qu'on a fixé le regard

ſur une d'entr'elles ; & encore parce que les lignes droites, qui ſont multipliées dans ce genre d'ouvrage, deviennent froides dans la repréſentation, ſur-tout lorſque cette repréſentation ſe préſente long-tems aux yeux du ſpectateur ; d'ailleurs la couleur a néceſſairement une uniformité générale dans un édifice qui n'a éprouvé aucune altération, & enfin, un édifice régulier, & d'une conſervation parfaite, n'offre rien qui rappelle aucune idée de mouvement ; tandis que ce même édifice en ruines fait naître l'idée des deſtructions dont il eſt encore menacé : il offre mille accidens qui rappellent l'idée de ſa chûte, & dont la varieté contraſte avec ce qui ſubſiſte encore.

C'eſt auſſi une ſource de plaiſir que de voir des aſſemblages d'objets qui ne doivent pas ſe rencontrer enſemble. Un arbre qui eſt né & qui élève ſa tête à travers les débris, fait évaluer le tems de ce déſordre ; les plantes qui ſe font jour dans les fentes ou dans les joints des pierres énormes qu'elles déſaſſemblent, par le ſeul mouvement, ſi foible en apparence, d'une végétation progreſſive ; les eaux, qui, arrêtées par des débris de colonnes, de voûtes, de ſtatues, reflétent les couleurs de la verdure, les tons des matériaux vieillis & enrichis d'une variété de teintes, favorables à la peinture ; voilà une légère idée de ce qui attache les peintres à ces accidens, & les amateurs de la peinture à ces repréſentations.

Mais indépendamment des artiſtes qui ſe fixent à ces images, les peintres de payſage & d'hiſtoire, comme je l'ai dit, ſont ſouvent obligés de faire entrer des *fabriques* dans leurs compoſitions. Les ſcènes & les fonds d'une infinité de ſujets, vrais ou fabuleux, doivent en

être enrichis. Les obſervations qu'on peut faire à cet égard, ſe réduiſent à quelques principes généraux, dont l'intelligence & le goût des artiſtes doivent faire une application convenable.

Celui qui me paroît le plus important, eſt l'obligation d'avoir une connoiſſance théorique aſſez approfondie, de l'architecture & de la perſpective. L'habitude acquiſe de former des plans géométraux, & d'élever ſur ces plans les repréſentations perſpectives de différens édifices, eſt le fondement de la vérité de ces images peintes, comme la connoiſſance des ordres & de leur emploi, eſt une ſource de richeſſes pour la peinture. Il réſulte de ces connoiſſances que les édifices, dont ſouvent une partie eſt le lieu choiſi pour une ſcène pittoreſque, s'offrent dans le tableau avec la juſte apparence qu'ils doivent avoir. Combien, au contraire, de ces péristiles, de ces ſallons, de ces temples qu'offrent nos tableaux, s'écrouleroient, ſi l'on haſardoit de les conſtruire ſur les plans qu'indique leur répréſentation! Combien d'effets ſeroient convaincus d'être imaginaires, ſi on les ſoumettoit à l'épreuve ſévère des démonſtrations géométriques que preſcrivent les perſpectives locale & aérienne!

L'obſervation des règles (je ne puis trop le répéter) eſt le ſoutien des beaux-arts, comme les licences & l'arbitraire en ſont la ruine. Tant que les arts, appuyés ſur la baſe des ſciences exactes & démontrées, produiſent des imitations vraies, ils combattent avec ſuccès le refroidiſſement & le goût énervé des ſiècles qui ſe dépravent : dès que les arts offrent des ouvrages dont on peut démontrer les défauts, ils donnent ſur eux un avantage dont profitent l'ignorance & la barbarie.

Voilà donc pourquoi principalement on a raiſon de s'élever contre les innovations qui s'éloignent de ce qui a été conſacré de l'aveu de pluſieurs ſiecles éclairés, & regardé comme approchant le plus de la perfection. On peut à l'aide de l'eſprit & de raiſonnemens ſophiſtiques, combattre le reſpect, peut-être porté à quelque excès, pour les chefs-d'œuvre reconnus; mais ces armes qu'emploient l'eſprit & l'artifice, tournent bientôt contre l'intérêt même de l'eſprit, des arts & des hommes.

Dans l'art de la peinture, l'anatomie, la pondération, les proportions & la perſpective ſont le *Palladium*, dont la perte doit entraîner néceſſairement la dépravation de l'art. La perſpective, qui eſt ſi eſſentielle à l'objet que je traite, donne les règles des rapports des objets entr'eux, & de leurs apparences, ſuivant leurs plans & leurs diſtances. Elle eſt néceſſaire, même dans la repréſentation des ruines; car il faut qu'un homme inſtruit puiſſe, à l'aide de quelques parties conſervées, reconſtruire, s'il le veut, l'édifice.

Les grands peintres ont étudié avec ſoin l'architecture, qui entraîne l'étude de la perſpective. Pluſieurs même ont conſtruit avec ſuccès, & l'on peut être bien aſſuré par là que les édifices dont ils enrichiſſoient leurs tableaux, n'étoient pas *inconſtruiſibles* ou près de s'écrouler. Pluſieurs exerçoient encore la ſculpture : on doit penſer qu'ils avoient une juſte idée du relief & des formes en elles-mêmes.

Si les peintres ont tant à gagner, lorſqu'ils s'inſtruiſent à fond des arts limitrophes de celui qu'ils exercent, on peut croire que les architectes, à leur tour, ne perdroient pas leur peine à exercer la peinture & la

ſculpture, quand ce ne ſeroit que pour s'y intéreſſer plus encore qu'ils ne font; car enfin les arts ſont frères; leur union fait leur force, & par conſéquent leurs rivalités ou leur déſunion, nuiſent à leurs ſuccès, & préparent leur ruine. (*Article de M. WATELET.*)

FACE, (ſubſt. fém.) dans les arts du deſſin, la tête & la *face*, c'eſt-à-dire, la longueur perpendiculaire de l'une ou de l'autre, eſt établie comme meſure commune de toute la figure dont elle fait partie.

Cette manière de meſurer, priſe d'une portion de l'objet qu'on doit ſoumettre à des proportions convenues, a un grand avantage ſur toute autre, c'eſt-à-dire, ſur les meſures étrangères à l'objet qu'on veut meſurer, parce qu'elle eſt moins ſujette à varier, & que les uſages qui peuvent changer les meſures communes, ne peuvent cauſer d'erreur ni d'obſcurité à ceux qui s'en ſervent.

On ſent aiſément que cette préférence ne peut avoir lieu pour la plus grande partie des objets uſuels, parce que d'une part il eſt très-difficile, & il a été même impoſſible juſqu'à préſent de trouver, dans ces ſortes d'objets, l'équivalent de la meſure dont il eſt queſtion, & que d'une autre part, ſi l'on parvenoit à en découvrir une, il ſeroit infiniment difficile de l'établir univerſellement. D'ailleurs cet uſage, trop uniforme préſenteroit peut-être quelques inconvéniens par rapport à l'induſtrie du commerce, tel qu'il eſt établi.

Quant à l'avantage de la manière de meſurer toutes les parties d'une figure par la longueur de la *face* & ſes diviſions, il n'eſt pas difficile de le faire concevoir. Les différentes meſures communes des anciens ſont aujourd'hui des objets de recherches; par conſéquent

on ne les connoît pas avec la dernière exactitude. Si les belles figures qu'ils ont exécutées étoient toutes détruites, & que leurs proportions ne nous fussent transmises qu'à l'aide de ces anciennes mesures, nous ne pourrions nous aider qu'avec incertitude du secours qu'elles prêtent à nos arts.

Mais depuis la renaissance des arts, les figures ayant été mesurées sur les longueurs de la tête, de la *face* & sur leurs divisions, ce fil nous restera, parce que si les hommes varient dans leurs usages, la nature jusqu'à présent ne varie point dans ses formes & dans ses proportions.

Il est fâcheux que la peinture, & sur-tout la sculpture, jouissent à-peu-près seules parmi les Beaux-Arts de cet avantage. Je dis à-peu-près, parce qu'il est commun à l'architecture qui mesure aussi les proportions de ses parties constituantes, par des portions prises dans ces mêmes parties. On mesure en effet les proportions des colonnes, des entablemens, des bases, & des parties de tous les ornemens, par diamètres ou demi-diametres des colonnes de l'ordre qu'on emploie; & quoique ces mesures ou *étalons* varient suivant le caractère qu'on donne aux monumens, elles ne sont pas moins invariables, tant qu'il subsistera quelques vestiges des systêmes adoptés & des livres qui les décrivent scientifiquement. J'ai dit que la sculpture jouissoit plus complettement de cette manière d'assurer sa marche que la peinture, parce que la vérification qu'on veut faire de ces mesures n'est pas arbitraire, lorsqu'elle est appliquée à des objets qui, quant aux formes palpables, sont semblables aux modèles qu'on a dessein de représenter.

Dans la peinture il ne faut pas oublier que le relief

n'eſt que feint, & que par conſéquent il faut ſe contenter d'eſtimer la plupart de ces meſures dont les raccourcis, déſignés par l'effet & l'illuſion des couleurs, ne comportent pas des vérifications exactes.

Elles feroient poſſibles dans une figure que le peintre repréſenteroit debout; encore faudroit-il que les bras fuſſent étendus ſans être ployés.

Cependant, à l'aide des *eſtimes* ou appréciations que l'artiſte ſait employer, il tire encore un grand & habituel ſecours des meſures conſacrées, ſoit d'après les plus beaux ouvrages de l'antiquité, ſoit d'après les obſervations dépoſées dans les ouvrages claſſiques de la peinture. Je n'offrirai pas ici les détails infinis dans leſquels on eſt entré ſur ces meſures, depuis qu'on les a obſervées méthodiquement, & qu'on y a eu recours. Elles ſont rapportées par de bons auteurs. Ceux qui veulent en acquérir la connoiſſance, doivent entrer dans les détails que nous ont tranſmis Léonard de Vinci, Albert-Durer, Lomazzo qui ſemblent avoir épuiſé cette matière, & d'autres qui ſe ſont enrichis de leur travail; on en trouvera cependant un précis dans l'article PROPORTION, & c'en ſera aſſez pour ſatisfaire la curioſité de ceux qui veulent en avoir une première idée; autrement il faudroit copier exactement les bons auteurs, d'autant qu'on ne peut donner un ſimple extrait de ces ouvrages, qui contiennent des objets en quelque ſorte géométriques & exacts.

J'ajouterai ſeulement ici que ce qu'on appelle la *face* eſt moins grand que la tête d'un quart; la tête eſt la longueur d'une ligne droite qui s'étendroit du niveau du ſommet du crâne, ſans ſe courber, juſqu'au bas du menton, & la *face* ſe compte du haut du front juſ-

qu'au bas du menton. (*Article de M. WATELET.*)

FACILITÉ (ſubſt. fém.) dans les arts & dans les talens, la *facilité* eſt une ſuite des diſpoſitions naturelles. Un homme né poëte répand dans ſes ouvrages cette aiſance qui caractériſe le don que lui a fait la nature. L'artiſte que le ciel a doué du génie de la peinture, diſtribue ſes couleurs avec la légèreté d'un pinceau facile : les traits qu'il forme ſont animés & pleins de feu. Eſt-ce à la conformation & à la combinaiſon des organes que nous devons ces diſpoſitions qui nous entraînent comme malgré nous, & qui nous font ſurmonter les difficultés des arts ? Eſt-ce dans l'obſcurité des cauſes phyſiques de nos ſenſations que nous devons rechercher les principes de cette *facilité* ? Quelle qu'en ſoit la ſource, qu'il ſeroit avantageux de l'avoir aſſez approfondie, pour pouvoir diriger les hommes vers les talens qui leur conviennent, pour aider la nature & pour faire de tant de diſpoſitions, ſouvent ignorées ou trop peu ſecondées, un uſage avantageux au bien général de l'humanité !

Au reſte la *facilité* ſeule, en découvrant les diſpoſitions marquées pour un talent, ne peut pas conduire un artiſte à la perfection ; il faut que cette qualité ſoit ſuſceptible d'être dirigée par la réflexion. On naît avec cette heureuſe aptitude ; mais il faudroit s'y refuſer juſqu'à ce qu'on eût préparé les matériaux dont elle doit faire uſage ; il faudroit enfin qu'elle ne ſe développât que par degrés : & c'eſt lorſque la *facilité* eſt de cette rare eſpèce, qu'elle eſt un sûr moyen d'arriver aux plus grands ſuccès. Et qu'on ne croye pas que la patience & le travail puiſſent ſubvenir abſolument au

défaut

défaut de *facilité :* non, si l'un & l'autre peuvent conduire par une route pénible à des succès, il manquera toujours à la perfection qu'on peut acquérir ainsi, ce qu'on desire à la beauté, lorsqu'elle n'a pas le charme des graces. On admire dans Boileau la raison fortifiée par un choix heureux & médité d'expressions justes & précises; moins captif, le talent divin & *facile* de la Fontaine charme l'esprit & parle au cœur.

La *facilité* dont il est question ici, celle qui regarde particulièrement l'art de la peinture, est de deux espèces. On dit *facilité* de composition; & le sens de cette façon de s'exprimer rentre dans celui du mot *genie;* car un génie abondant est le principe fécond qui agit dans une composition *facile.* Il faut donc remettre à en parler lorsqu'il sera question du mot génie. La seconde application du terme *facilité* est celle qu'on en fait lorsqu'on dit, *un pinceau facile.* C'est l'expression de l'aisance dans la pratique de l'art. Un peintre bon praticien, assuré dans les principes du clair-obscur, dans l'harmonie de la couleur, n'hésite point en peignant; sa brosse se promène hardiment. En donnant à chaque objet sa couleur locale, il unit ensemble les lumières & les demi-teintes, il joint celles-ci avec les ombres; la trace de ce pinceau dont on suit la route, indique la liberté, la franchise, enfin la *facilité.* Voilà ce que présente l'idée de ce terme, & je finis cet article par ce conseil général: rendez-vous sévères & difficiles dans les études par lesquelles vous préparez les matériaux de vos entreprises; mais lorsque la réflexion en a fixé le choix, livrez-vous à cette *facilité* d'exécution qui ajoute au mérite de tous les ouvrages des arts. (*Article de M.* WATELET.)

FAIRE (infinitif pris fubftantivement.) Le mot *faire* tient ici lieu de fubftantif. On dit, *le faire de tel artifte eft peu agréable;* on fe récrie, en voyant les ouvrages de Rubens & de Vandick, fur le *beau-faire* de ces deux peintres. C'eft à la pratique de la peinture, c'eft au méchanifme de la broffe & de la main, que tient principalement cette expreffion, & l'on en fentira aifément la fignification, fi l'on veut bien donner quelque attention à la fin de l'article *facilité.* (*Article de M. Watelet.*)

Beau-faire. Quoique les beautés d'exécution ne foient pas toujours l'objet principal de l'artifte, & qu'il ne s'en ferve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre fupérieur, elles font extrêmement importantes. Elles fervent à fixer les yeux du fpectateur fur des objets deftinés à toucher fon ame, &, fans les attraits du *beau-faire*, la rapidité avec laquelle on parcourroit certains ouvrages, l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les fineffes. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adreffe dont fe fert le génie pour remplir parfaitement l'objet de plaire & d'intéreffer.

Mais qu'eft-ce que le *beau-faire* relativement au tout enfemble d'une compofition ? C'eft l'art de lui imprimer le ftyle analogue au fujet qu'elle retrace, en adaptant à tous les objets le tact qui leur eft propre, & en répandant par-tout une manière hardie & ragoûtante. Un *bain de Diane* feroit d'une exécution mal affortie, fi la compofition étoit rendue par un pinceau fier & heurté. Une ordonnance pittorefque qui repréfenteroit les Titans écrafés fous Offa & Pélion feroit tracée d'un genre peu convenable, fi le pinceau en étoit arrondi & fondu.

La hardieſſe du tact eſt un des plus grands mérites du *beau-faire.* Dans la hardieſſe, nous comprenons la facilité à manier le crayon, le pinceau, l'ébauchoir & le ciſeau. Cette facilité ſuppoſe la connoiſſance parfaite des formes, des tons & des effets; ſans cela on tâtonne, on roule autour du vrai. On le trouve à la fin, mais ce n'eſt qu'avec peine, & l'ouvrage ſe reſſent quelquefois de la fatigue de l'ouvrier, au lieu que l'artiſte éclairé ſaiſit fièrement & ſans balancer l'eſprit, l'ame de la nature.

La hardieſſe doit être accompagnée de la netteté & de la préciſion. On eſt quelquefois ébloui par un maniement d'outil facile, les demi-connoiſſeurs en ſont les dupes. Ne nous y trompons pas; ces traits hardis, s'ils ſont ſemés ſans juſteſſe, annoncent les écarts d'un génie libertin, qui cherche à en impoſer. La facilité véritablement eſtimable eſt celle qui fait paſſer ſur la toile, mais avec préciſion, ce que le génie inſtruit a nettement conçu.

Ce n'eſt pas que la main d'un habile maître exprime toujours ſur ſon ouvrage, du premier coup & d'une manière infaillible, un ſentiment vif & ſublime. Il eſt une certaine irréſolution qui caractériſe non ſon incapacité, mais ſa délicateſſe. Cette indéciſion produit une multiplicité de contours habilement jettés les uns ſur les autres, un ſavant déſordre de touches, d'où naît ordinairement cette manœuvre ragoûtante qui entre dans le mérite du *beau faire.* Telles les eſquiſſes des grands maîtres, tels les cartons de Raphaël, du Dominiquin, de Carle Marate, qu'on peut regarder à certains égards comme des compoſitions, puiſqu'ils retracent des grouppes entiers, & ſouvent pluſieurs

grouppes réunis, préſentent ces ſignes non-équivoques d'une louable irréſolution. On voit que leur délicateſſe ſcrupuleuſe cherchoit parmi pluſieurs contours tracés autour du vrai, celui qui étoit le plus convenable à la nature des ſujets, & que, par une touche fière, ils le détachoient enſuite de tous les autres qui avoient ſervi à le trouver.

Ce qui eſt démontré dans les cartons, & ſur-tout dans les belles eſquiſſes des grands maîtres, ne ſe borne pas à ce qui concerne le *beau-faire*, relatif à l'exécution d'une ordonnance pittoreſque. Ces ouvrages, ainſi que pluſieurs de leurs chefs-d'œuvre qui renferment eſſentiellement les principes du pittoreſque d'une compoſition, ſemblent dire à tous les artiſtes : lorſque vous aurez arrangé vos objets dans une économie judicieuſe, que vos grouppes ſeront bien liés, que vos maſſes de lumière diſtribuées avec intelligence auront mis en harmonie tous les membres de votre compoſition, achevez de perfectionner par une exécution ſavante ce que vous aurez ſi heureuſement diſpoſé. Epuiſez les reſſources d'une manœuvre intelligente & facile, & les graces du *beau-faire* ſur les figures qui enrichiſſent les premiers plans de votre compoſition. Paſſez-vous à des ſites plus reculés? Que les travaux ſoient plus uniformes, les touches moins fermes, les effets moins ſenſibles. Enfin arrivez-vous à la partie du fond? Qu'on n'y diſtingue plus que des maſſes plates, des formes adoucies, preſque ſans aucun détail, & que les objets les plus reculés, fondus dans une eſpece de vapeur, n'y prennent que les nuances du lointain. (*Article extrait du traité de peinture de M.* DANDRÉ BARDON.)

FAIT (part.) mot fort en uſage aujourd'hui dans

nos écoles de peinture & ſculpture. Nous croyons qu'on ne doit pas l'ometrre vu ſon énergique ſignification. Il n'en a guère qu'avec les adverbes *bien* & *mal.*

Ce mot eſt d'autant plus néceſſaire à traiter, que, dans l'eſprit des apprentifs de l'art, il renferme excluſivement tout le bien ou tout le mal.

Sa ſignification ne ſe rapporte cependant qu'au travail de la main; mais c'eſt celui que l'ignorance ſait le plus facilement juger, comme nous le dirons dans notre article *freſque*, & c'eſt auſſi l'eſpèce de mérite que bien des gens connoiſſent uniquement.

Ce qu'on appelle *bien fait* ſe diſtingue aiſément par les yeux un peu exercés. Il conſiſte en une facilité à manier l'outil, ſoit pinceau, ſoit ébauchoir, à l'employer avec une dextérité qui ſouvent tient lieu du ſentiment, & avec une netteté qu'on prend pour la connoiſſance profonde & le bon goût des formes.

Le plus haut degré du talent qui mérite l'épithete de *bien fait* eſt lorſque la brillante exécution eſt ſoutenue dans tout l'ouvrage avec un certain accord.

La ſorte de juges dont nous parlons, étendroit même le reproche de *mal fait* juſques ſur les tableaux & les ſtatues des plus grands maîtres, ſi le nom de ces maîtres ne leur étoit pas connu, parce qu'il ſeroit très-poſſible de trouver dans ces ouvrages des inégalités de *faire.* La cauſe en eſt que ſouvent occupé par la nature de l'objet qu'il traite, l'habile homme l'exprime avec une chaleur proportionnée à ſon importance, & que la manière de *rendre* ne l'occupant pas, la ſienne devient molle & indéciſe ſur les points moins eſſentiels, & qui ſouvent ſont ennuyeux pour le ſavoir profond.

Nous avons dit que le *bien fait* ou le *mal fait* occupoient exclusivement les ignorans ; & voici comment nous avons eu occasion de le conclure d'après nos observations sur les diverses manières de considérer les ouvrages de l'art. Lorsque le curieux, soit artiste ou autre, se trouvant dans un *museum*, commence par attacher de près sa vue sur chaque objet qui se présente à lui, & qu'il ne paroît pas prendre d'intérêt à le parcourir autrement, alors on peut le regarder comme un connoisseur superficiel.

Celui qui estimera l'expression des passions, les beautés des formes, la poésie, les convenances & les autres grandes parties de l'art, s'occupera peu du mérite de la main qui aura produit un beau ou un foible résultat.

Le curieux au contraire, dont j'ai parlé, ne fait guère cas de ces traits du vrai talent si on ne les lui fait pas remarquer, ou s'ils ne sont pas écrits, comme il est rare, en caractères victorieux : ou plutôt il ne sait les reconnoître que quand ils sont l'ouvrage d'un maître qui jouit d'une ancienne célébrité.

Tout cela explique ce que de Piles, dans son idée de la peinture, a expliqué lui-même bien foiblement ; c'est-à-dire, le peu d'effet que produisent aux yeux d'une infinité de personnes les ouvrages de Raphael même, au vatican ; & pourquoi dernièrement plusieurs de nos grands juges prétendus ont été étonnés du succès des meilleurs tableaux de Notre-Dame, quand, à l'occasion de leur réparation, ils ont été à portée de les voir de près. C'est que pour sentir la science, il faut être savant soi-même. Or, dans le siècle passé comme dans le seizième siècle, on s'occupoit peu de la main dans les ouvrages des arts ; on en auroit dit au

contraire ce que Montaigne disoit de l'*éloquence, qui donnoit envie de soi & non de la chose.* Les grands mots, la manière de remuer le pinceau ne faisoient la fortune ni de l'écrivain ni du peintre ; c'étoit le sentiment & la pensée.

Ce n'est pourtant pas que le *bien fait* ou le *mal fait* dans l'art n'ayent leur charme & leur déplaisance ; mais malheur à qui n'en fait pas le dernier mérite ou le plus petit vice d'un ouvrage.

Ainsi, en traitant de ce mot, nous nous sommes étendus sur l'abus qu'on en fait communément, mais sans prétendre exclure l'emploi qu'on en peut faire avec justesse en parlant des bonnes ou des mauvaises parties d'un tableau ou d'un ouvrage de sculpture.

Il y a de grands rapports entre ce mot *fait* & ceux *exécution*, *faire*, *manière*, *pinceau*, &c. (*Article de M.* ROBIN , *Peintre du Roi.*)

FANTAISIE (subst. fém.). On entend par ce mot le produit de l'imagination abandonnée à elle-même, & cette expression emporte toujours avec elle l'idée de quelque chose de bizarre. On ne donnera donc pas le nom de *fantaisie* à une figure que l'artiste aura faite de génie, & sans prendre le modèle, parce qu'il a cherché à imiter de souvenir les formes de la nature, & à éviter toute bizarrerie. Une composition qui est due toute entière à l'imagination de l'artiste, mais qui ne représente cependant que des choses qui ont pu se passer dans la nature, & qui par conséquent n'a rien de bizarre, n'est pas une *fantaisie*.

Mais une figure à tête humaine, à corps de quadrupède, à queue de serpent, sera une *fantaisie* ; une

figure d'homme terminée par une gaîne eſt une *fantaiſie.* Des figures d'enfans ſortant de la tige d'une plante, ſont des *fantaiſies.* Ainſi les arabeſques, les groteſques entrent dans la claſſe des *fantaiſies.* Ce ſont encore des *fantaiſies* que ces compoſitions qui repréſentent des ſonges dans leſquels on voit des figures ſe rétrecir, s'allonger, & ſe perdre en vapeurs. Les repréſentations des métamorphoſes commençantes, telles que celle de Daphné dont les pieds tiennent déja à la terre par des racines, & dont la tête, les mains pouſſent des branches de laurier, celle de Syrinx qui eſt encore femme en partie, & en partie un faiſçeau de roſeaux, ont un grand rapport avec les *fantaiſies.*

Comme l'imagination ne peut rien créer, mais ſeulement diſpoſer & compoſer les objets que lui a préſentée la nature ſenſible, le peintre de *fantaiſie* eſt encore ſoumis à la nature. Il fait un tout compoſé de parties qu'elle n'offre pas enſemble; mais du moins ces différentes parties s'y trouvent & doivent y être conformes. Ainſi la partie de Daphné, qui eſt encore femme, doit repréſenter une belle femme; ſes pieds changés en racines doivent être étudiés d'après des racines véritables; les branches de laurier qui naiſſent de ſes mains & de ſa tête, doivent également repréſenter la nature.

Le peintre de *fantaiſies* crée quelquefois des plantes, des fleurs qui n'exiſtent pas: mais leurs tiges, leurs calices doivent encore offrir une idée de la nature; & pour bien faire des plantes, des fleurs fantaſtiques, il faut avoir bien étudié des plantes & des fleurs naturelles.

Quelquefois une *fantaiſie* peut être une penſée ingé-

nieuse ; telle est celle de l'Amour naissant du calice d'une fleur.

Huré, graveur en pierres fines, a eu une *fantaisie* heureuse. Il a fait en agate une tête de Momus. La pointe de son bonnet, qui est celui de la folie, se terminoit par un serpent qui mordoit le front du dieu satyrique. Momus conservoit le rire de la méchanceté, avec l'expression de la douleur.

On trouve d'agréables *fantaisies* dans l'œuvre de Gillot & dans celle de Piranèse. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FARINÉ (adj.). On appelle *fariné* ou *farineux*, un ouvrage de peinture où les carnations sont d'une blancheur qui n'est pas dans la nature, où les chairs inanimées ne rappellent pas l'idée du sang qui y circule. La peau la plus blanche n'est pas cependant réellement blanche. L'œil attentif, & sur-tout celui d'un artiste, y découvre une infinité de teintes différentes, causées ou par l'impression de l'air, ou par le séjour ou la transpiration de différentes humeurs, ou par le plus ou moins d'épaisseur des chairs qui recouvrent les parties osseuses ou cartilagineuses, &c. Un Tableau généralement fade, & dont les clairs sont poussés jusqu'au blanc, est *farineux*. On dit d'un peintre qui suit cette manière vicieuse, qu'il donne dans la *farine*. (L.)

FATIGUER (v. act.). *Fatiguer un ouvrage*, *fatiguer la couleur;* voilà les phrases du langage de la peinture dans lesquelles on se sert le plus ordinairement de ce mot figuré.

Fatiguer un ouvrage, un tableau, une composition,

c'eſt travailler avec une obſtination pénible ; c'eſt changer, recommencer, tâtonner les diſpoſitions des objets, le trait des figures ; *fatiguer* la couleur, c'eſt peindre, repeindre, changer les teintes, les rechanger encore, mettre des clairs où l'on avoit mis des ombres, & mêlant, ſans une intention juſte & bien préméditée, les tons entr'eux, leur faire perdre la franchiſe d'où réſulte leur fraîcheur & leur éclat.

Changer, ou plutôt corriger, eſt une peine utile ; mais elle ſuppoſe que l'artiſte a conçu clairement ce qui manque à ſon tableau, & encore plus évidemment ce qu'il convient d'y ſubſtituer ; alors il ne *fatigue* pas ſon ouvrage : ainſi l'homme qui conçoit clairement l'action qu'il doit exécuter, après avoir mal réuſſi la première fois qu'il l'a entrepriſe, l'exécute enfin ſans paroître *fatigué*.

Changer quelques effets du clair-obſcur, & ſubſtituer quelques couleurs plus claires ou plus foncées les unes aux autres, eſt auſſi un ſoin ſouvent néceſſaire & louable ; mais tâtonner ſes tons, en mêlant tantôt du blanc pour les éclaircir, tantôt des teintes ſombres, pour leur donner plus de valeur, eſt un travail incertain qui *ſalit* les couleurs, & qui imprime dans le *faire* le témoignage de la peine & de là fatigue qu'on a éprouvées. Le méchaniſme, ou plutôt la pratique, apprend aux artiſtes que les tons paſſés trop long-tems l'un dans l'autre, par le maniement de la broſſe, *s'allourdiſſent* & *ſe ſaliſſent*, en prenant *une couleur boueuſe*, qui ne participe d'aucune de celles qu'on a mêlées enſemble.

La pratique apprend encore que, lorſqué changeant quelques parties du clair-obſcur d'un tableau, l'on

emploie des tons clairs ſur des tons obſcurs qu'on avoit déjà placés, les tons clairs participent de ceux qui ſe trouvent recouverts, & que le tems ajoute de plus en plus à cet inconvénient.

J'ajouterai à ces obſervations qu'il ſeroit ſouvent bien plus avantageux à un artiſte qui, par incertitude de caractère ou par d'autres raiſons, ſe détermine à faire dans un tableau de grands changemens ſoit dans le clair-obſcur, ſoit dans la compoſition, qu'il lui ſeroit, dis-je, plus avantageux de prendre une autre toile, que de s'obſtiner à un travail pénible & ingrat auquel ces changemens le condamnent.

Premiérement, il ſeroit moins expoſé à *fatiguer* ſes couleurs.

Secondement, il profiteroit mieux de ſes fautes, en les conſervant ſous ſes yeux, & quelquefois peut-être reviendroit-il à ſes premières idées, après s'être convaincu par la comparaiſon, qu'elles étoient moins défectueuſes que l'ardeur de ſe ſurpaſſer lui-même ne le lui avoit ſuggéré.

La méthode de pluſieurs grands maîtres d'Italie étoit, à cet égard, différente de la pratique de la plupart des nôtres.

Ils compoſoient des eſquiſſes, dans leſquelles ils faiſoient tous les changemens qui leur ſembloient néceſſaires; ils exécutoient enſuite un tableau de cette compoſition *arrêtée*, d'une dimenſion beaucoup moindre que le tableau qu'ils avoient projetté : ils terminoient ce tableau de manière à s'en trouver ſatisfaits; alors ils commençoient & exécutoient ſans s'occuper de rien changer; & ce repos d'eſprit leur laiſſoit tout le ſoin que demandoit la correction & le beau *faire*, le ſoin

de conserver leurs couleurs pures, leurs tons brillans ; enfin celui de ne rien *fatiguer* dans les beaux ouvrages que nous admirons.

Je ne discuterai pas les avantages que peuvent trouver les artistes qui, par un autre procédé, usent d'une liberté presqu'indéfinie de changer sans cesse. Certainement cette indépendance séduit ; ils peuvent la justifier : elle semble convenable à la nature de leur talent, & satisfait l'imagination ; mais elle entraîne souvent une perte considérable de tems ; elle fait contracter, sur-tout à mesure qu'on avance dans sa carrière, une incertitude & une habitude d'être mécontent de soi, trop contraire à l'avantage utile de l'artiste, & prive ceux qui aiment les arts de nombre d'ouvrages qui se trouvent ensevelis les uns sous les autres, & qui la plupart auroient assurément participé du talent & du mérite de celui qui les a sacrifiés.

Si l'on ne peut espérer de faire changer les artistes qui ont commencé de *pratiquer* avec cette indépendance, il pourroit être utile de les engager à asservir leurs élèves à suivre une marche moins indécise ; & dans nos écoles, ce service seroit peut-être plus essentiel que dans les autres, relativement au caractère national, & au penchant général de la jeunesse qui s'exerce dans les arts d'imagination.

Je suppose, comme on doit le penser, les exceptions qu'exigent dans l'application de ce conseil les différences particulières de disposition & de talent. (*Article de M.* WATELET.)

FAUX-JOUR (subst. comp.). On dit qu'un tableau n'est pas dans son jour, ou qu'il est dans un *faux-*

Jour, lorſque du lieu où on le voit, il paroît deſſus un luiſant qui empêche de bien diſtinguer les objets. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

F E

FÉCONDITÉ (ſubſt. fém.), faculté de produire un grand nombre d'ouvrages. Elle ne ſuppoſe pas toujours une grande abondance d'idées. Souvent, dans les arts & dans les lettres, on a confondu la *fécondité* avec cette foibleſſe d'où réſultent de fréquens avortemens.

Il en eſt des productions des hommes comme de celles des plantes. L'arbre qui donne la plus grande quantité de fruits, n'eſt pas celui qui les donne meilleurs.

Les ouvrages des arts ne peuvent devoir leur parfaite maturité qu'à un travail réfléchi. L'artiſte qui ſe ſatisfait trop aiſément, riſque de ne ſatisfaire que lui ſeul, & de ne ſe diſtinguer que par une facilité ſtérile.

Des artiſtes ſe ſont fait une réputation par leur *fécondité*; on n'a pu refuſer de l'eſtime à une qualité qui, ſuppoſant un travail facile, ſuppoſe auſſi la connoiſſance & la pratique d'un grand nombre de moyens de l'art : mais cette réputation n'égalera jamais celle qu'on accorde à des ouvrages réfléchis. Le Tintoret, le Giordano ne partageront jamais la gloire des artiſtes de la premiere claſſe, de ceux dont les ouvrages ſont le fruit d'une penſée profonde & profondément exprimée.

Il faut bien remarquer que la *fécondité* n'eſt jamais qu'une qualité d'exécution, & que les artiſtes ſages & ſévères, qui n'ont fait aucun ouvrage ſans en bien penſer le ſujet, ſans en bien raiſonner toutes les parties,

ne se sont jamais signalés par une extrême *fécondité.*

C'est sur-tout un malheur pour les jeunes artistes, de vouloir se distinguer par la *fécondité* dans l'âge où ils ne devroient se piquer que d'une étude opiniâtre. Ils pourront acquérir la sorte d'estime qu'on accorde aux productions de la main; ils n'obtiendront jamais celle qui est réservée aux productions de la pensée.

Il ne faut pas confondre la *fécondité* avec l'abondance des idées, qualité qui tient au génie. Les artistes les plus féconds en idées, n'ont pas été les plus féconds en ouvrages.

Si l'on appelle idée cette première pensée encore vague dont il résulte un croquis, il ne sera pas difficile d'être *fécond.* J'appelle pensée dans les arts cette opération de l'esprit qui dirigeoit toutes les parties des chefs-d'œuvres de Raphaël, du Poussin, &c. la parfaite observation de toutes les convenances, l'expression la plus conforme à la situation de chaque personnage, & les moindres parties du tableau concourant à l'expression principale que l'auteur s'est proposée pour objet.

On comprendra sans doute que nous n'attaquons ici que l'abus & l'excès de la *fécondité.* Un artiste assidu, s'il est né avec des dispositions heureuses, acquerra assez de facilité pour produire un grand nombre d'ouvrages. Le Poussin, qui n'a jamais emprunté le secours d'une main étrangère, peut être mis au nombre des artistes féconds. Mais le précepte de Boileau convient aussi bien aux artistes qu'aux poëtes.

> Hâtez-vous lentement quelqu'ordre qui vous presse,
> Et ne vous piquez pas d'une folle vîtesse.

(*Article de M.* Levesque.)

FERME, (adj.) FERMETÉ (subst. fém.). La *fermeté* est le contraire de la *molleſſe*, & eſt oppoſée à *l'indéciſion*. Le ſavant artiſte ſait où il doit poſer la touche; il a donc une touche *ferme* & décidée. Celui qui n'a pas une connoiſſance aſſez profonde de ſon art & de la nature, fait en tâtonnant ce que l'autre exécute avec sûreté, & ſa touche eſt *indéciſe*. Il voudroit diſſimuler ſon ignorance; il craint en quelque ſorte de prononcer ce qui ne ſera peut-être qu'une erreur, & ſa touche eſt molle. On établit les maſſes avec *fermeté*, quand on poſſède bien la théorie des effets; on héſite ſur l'établiſſement des maſſes, quand on n'a ſur les effets qu'une théorie incertaine.

Pour ſe diſtinguer par un pinceau *ferme*, il faut avoir d'avance dans l'eſprit ce qu'on veut faire exécuter au pinceau. On aura un pinceau mou, ſi l'on eſt obligé de chercher ſur la toile ce qui devroit être dans la penſée, ſi l'on ne ſait pas ce que l'on va produire avant de l'avoir produit, & le réſultat de cette opération indéciſe ſera de fatiguer la couleur.

L'artiſte eſt menacé d'avoir tous ces défauts, ſi, content d'étudier la théorie de ſon art, il néglige de le pratiquer avec aſſez de conſtance: car la *fermeté* des opérations manuelles de l'art ſuppoſe l'habitude d'opérer. On a connu de tout temps des artiſtes qui ſe faiſoient admirer quand ils parloient de leur art, & qui étoient loin d'exciter l'admiration quand ils vouloient le pratiquer. On en a vu qui donnant de grandes eſpérances au commencement de leur carrière, les ont détruites quand ils eurent acquis des connoiſſances plus étendues de l'art, parce que n'ayant pas la tête aſſez ſaine pour mettre en bon ordre ces connoiſſances trop multipliées

pour eux, ils en étoient embarrassés quand ils vouloient en faire usage.

La *fermeté* du pinceau, celle de la touche, supposent l'assurance de la main. On perd ces qualités quand on n'opére plus que d'une main tremblante & affoiblie. Mais si la vieillesse ôte au savant artiste la *fermeté* de la touche, elle lui en laisse la justesse. Le peintre qui n'a eu qu'une belle exécution, perd tout avec les années; le peintre qui a dû sa gloire aux plus grandes parties de l'art, conserve encore de quoi la soutenir. C'étoit d'une main tremblante que le Poussin peignoit son célèbre tableau du déluge : quand on le regarde à une distance convenable, on admire le génie de l'artiste; quand on le considère de près, on reconnoît l'infirmité du vieillard; un sentiment de compassion pour le grand artiste se mêle à la sensation qu'excite le chef-d'œuvre, & la rend encore plus vive. (*Article de M.* Levesque.)

FEU (subst. masc.) terme de la langue générale pris au figuré dans les langages de tous les arts..

On écrit avec *feu* des vers, des compositions d'éloquence, on peint avec *feu*; & ce mot qu'on employe assez souvent comme synonyme d'enthousiasme, doit être commun à tous les arts, puisqu'ils en sont tous susceptibles.

On ne peut commander à un artiste de peindre avec *feu*; c'est comme si on lui disoit; Ayez du génie. On peut lui dire, vous peignez avec trop de *feu*, parce qu'on peut conseiller à quelqu'un qui possède un bien de ne pas le prodiguer. On peut donc donner des conseils au génie; mais le génie ressemble aux passions;

sans

ſans paſſions l'homme n'eſt rien, mais pour qu'il ſoit vertueux, il faut qu'elles ſoient maîtriſées.

S'il n'y a pas dans l'ame d'un artiſte une étincelle du *feu* des arts, on tenteroit envain de l'y allumer; mais ſi ce *feu* eſt trop ardent, le tempérer eſt le ſeul effet que puiſſent produire les froids préceptes.

Quelques artiſtes, comme Michel-Ange des Batailles, Sneyders, Deſportes, ſe ſont diſtingués par le *feu* qu'ils ont répandu même dans les objets de la *nature morte*, & d'autres comme Weeninx, Hon de Koeter, Mignon, par une vérité précieuſe, preſque ſervile & plus froide. Les premiers, remplis des caractères diſtinctifs des formes, de la couleur & des accidens principaux, ont indiqué ſouvent par une façon de peindre qu'on peut appeller chaude, c'eſt-à-dire, avec un pinceau rapide, avec une touche hardie & expreſſive, ce qu'ils ont dédaigné de rendre avec patience & fidélité d'imitation; les autres manquant de ce *feu* qui donne à la broſſe une impatience créatrice, ont employé toutes leurs facultés à imiter juſques aux moindres détails, à ſoigner leur manière de peindre, à careſſer leur couleur, en conſervant l'éclat & le précieux de leurs teintes: ils ſont vrais & ſouvent froids; les autres font deviner la vérité ſans la dire exactement: ainſi dans l'éloquence tel orateur dit tout avec le plus grand ſoin, tel autre dit plus en ne diſant qu'à moitié; l'un conduit, l'autre entraîne.

Quant aux objets animés, ils allument le *feu* du génie des artiſtes; ils les peignent avec chaleur, avec enthouſiaſme, & cette chaleur qui de l'objet a paſſé au peintre, paſſe encore à ceux qui voyent ſon tableau.

Une nation vive & légère eſt ſuſceptible de *feu* &

de chaleur ; je ne sçai si l'enthousiasme ne tient pas à des impressions plus concentrées. Les Grecs ont donné des preuves d'enthousiasme, les Italiens de chaleur ; nous avons souvent un *feu* qui approche de l'un & même de l'autre. On se fait quelquefois enthousiaste par l'effet d'un feu subit & de peu de durée. On pourroit donc distinguer une différence entre la signification d'enthousiaste & l'idée qu'inspire le mot enthousiasme. Je ne dois pas m'étendre davantage sur ces nuances délicates dans lesquelles il est trop facile de se tromper ; mais je dois, d'après mon plan, adresser quelques observations à la jeunesse des arts.

Si vous vous sentez pleins de *feu* avant de commencer à peindre, mefiez-vous souvent, jeunes artistes, de cette flamme trop prompte. Pour qu'elle soit durable, il faut qu'elle s'allume graduellement par le travail même.

Si vous êtes froids en travaillant, réfléchissez à tout ce que votre sujet peut comporter d'intéressant ; mais si ce moyen n'est pas suffisant, sortez de votre attelier, allez voir la nature, ou d'excellens ouvrages. Les efforts que vous feriez seroient stériles, ils seroient même dangereux ; car les efforts énervent d'autant plus qu'ils ont moins d'effet. (*Article de M. Watelet.*)

Feu. Le *feu* dans les écrits (on peut ajouter dans les ouvrages des arts) ne suppose pas nécessairement de la lumière & de la beauté, mais de la vivacité, des figures multipliées, des idées pressées. Le *feu* n'est un mérite dans le discours & dans les ouvrages, que quand il est bien conduit. On a dit que les poëtes étoient animés d'un *feu* divin quand ils étoient sublimes ; on n'a point de génie sans *feu* ; mais on peut avoir du *feu*

ſans génie. (*Article de M. de* VOLTAIRE *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Ce qu'on appelle *feu* dans les arts eſt ſouvent ce qu'on devroit appeller preſteſſe de compoſition, facilité d'exécution, abſence de réflexion & de jugement.

Le *feu* eſt toujours vif, mais la vivacité n'eſt pas toujours du *feu ;* elle peut n'être qu'une turbulence puérile, une pétulence inſenſée.

Quelquefois on prend pour un *feu* divin, pour un ſublime enthouſiaſme, ce qui ſeroit mieux qualifié de fureur.

Raphaël qui ſe repréſentoit les perſonnages tels qu'ils devoient être dans la ſituation où il vouloit les peindre, qui ſe pénétroit de l'affection intérieure dont ils devoient être animés, avoit un *feu* bien plus vrai que tant de peintres dont on a vanté la chaleur, parce qu'ils éprouvoient des mouvemens déſordonnés, & les faiſoient paſſer dans leurs compoſitions.

Le mot *feu*, quand on parle des écrivains & des artiſtes, peut être regardé comme ſynonyme du mot enthouſiaſme, qui lui-même ſignifie la préſence intérieure d'un Dieu : mais le ſage qu'un Dieu ſemble animer n'a-t-il pas un plus véritable enthouſiaſme que l'énergumene qui écume comme la Pythie ?

Ces mots *feu*, *enthouſiaſme*, ont perdu bien des artiſtes & des écrivains, qui ont cru que le déſordre, l'abſence de la raiſon, le mépris des principes & des convenances étoient de l'*enthouſiaſme* & du *feu.* (*Article de M.* LEVESQUE.)

F I

FIDÉLITÉ (ſubſt. fém.) La *fidélité* dans les arts eſt une vérité d'imitation ; mais cette vérité doit être re-

lative à l'intention de l'artiste & se trouve subordonnée aux *moyens de l'art.*

Le peintre qui pense que pour être *fidèle* dans la représentation d'un objet, il est nécessaire d'en imiter avec une recherche minutieuse les plus petits details, est dans la même erreur que le poëte qui, dans ses récits, se croit obligé de décrire les plus petites circonstances ou les plus petits accidens.

La *fidélité* louable que le Peintre doit à la nature, est de rappeller, par l'imitation qu'il en fait, les principales sensations qu'elle occasionne, les principaux effets qu'elle nous transmet, & par conséquent ses formes les plus caractéristiques, relativement à l'intention qu'il a, s'il est libre, ou à la destination de son ouvrage, si cet ouvrage lui est demandé.

D'après ce que je viens de dire, il est donc des occasions où la *fidélité* minutieuse que j'ai blâmée généralement, deviendra louable. Tel est jusqu'à un certain point, le genre du portrait; telle est la représentation des fleurs, des fruits, des plantes, des insectes; celle enfin des objets qu'on destine à instruire de quelque découverte scientifique, ou comme je l'ai indiqué, en nommant les fleurs & les fruits, lorsqu'il s'agit de représenter des objets inanimés, dont l'imitation n'a d'intérêt que cette *fidélité*, qui s'étend jusqu'à l'exactitude.

La *fidélité* la plus minutieuse devient le premier des devoirs quand on dessine ou peint quelques objets de la nature pour servir à l'étude de l'histoire naturelle. On demande alors l'imitation la plus exacte, & non de l'intérêt, ou plutôt cette exactitude est alors le plus grand intérêt dont ces objets soient susceptibles.

Plus les objets qu'on peint ſe trouvent dénués de mouvement, d'action & d'expreſſion, plus la *fidélité* dans les détails devient indiſpenſable.

Cette *fidélité* conſiſte alors principalement dans l'exactitude des formes, de la couleur & dans la repréſentation des *accidens*.

Un artiſte qui borne ſon talent à repréſenter des uſtenſiles, des vaſes, des inſtrumens, des étoffes, des tapis, des animaux morts, des mets préparés pour la nourriture, eſt ſans reſſources pour inſpirer ce qu'on entend par *intérêt* ou *ſentiment*, puiſqu'il n'a à repréſenter aucune action, même aucun mouvement. S'il ne fait donc que rappeller d'une manière vague ces ſortes d'objets, cette *nature* qu'en terme d'art on appelle la *nature-morte*, ſon ouvrage me laiſſera dans une indifférence abſolue. Mais ſi je ſuis arrêté par une grande *fidélité* d'imitation, par une vérité extraordinaire qui me repréſente la forme générale & particulière d'un objet, les qualités viſibles & palpables des ſubſtances qui le compoſent, les détails accidentels dont ils ſont ſuſceptibles ; alors un amuſement mêlé d'étonnement & de curioſité prend la place de l'intérêt véritable que je ne puis eſpérer. Je me plais à voir l'art diſputer avec la nature ; je ſens une ſurpriſe agréable à remarquer la difficulté ſurmontée, & je ſuis complettement ſatisfait, ſi je me ſuis vu tout près d'être trompé.

Par exemple, ſi le relief d'un médaillon de ſculpture eſt imité avec tant de *fidélité*, que je ſois tenté d'y porter la main, pour décider mon jugement, cette incertitude momentanée, cette erreur de mes ſens me fait ſourire, en me donnant un plaiſir auquel je ne m'attendois pas ; car l'erreur des ſens ne bleſſe pas

l'amour-propre comme l'erreur de l'eſprit. Si dans la repréſentation peu intéreſſante d'un tapis, je crois appercevoir le velouté de la ſoie ou de la laine & les points du tiſſu, j'admire un art qui me fait une illuſion dont j'ai peine à me défendre; ſi, dans l'image d'un lièvre mort, je crois ſentir la moleſſe & la fineſſe du poil; dans un oiſeau, le duvet de la plume, je me complais à recevoir, par la vue, les ſenſations que je n'attendois que du toucher. Il en eſt ainſi du deſir que j'aurois de manger la pêche que m'offre un tableau, de ſentir la roſe qui y eſt peinte.

Voilà, en général, les conſidérations qu'on peut faire ſur la *fidélité* de la peinture, & elles peuvent être appliquées en partie à la poéſie, & même à preſque tous les arts libéraux.

La *fidélité* de la poéſie imitative conſiſte à faire paſſer à l'eſprit, par l'organe de l'ouïe, quelques-unes des impreſſions que feroient éprouver aux autres ſens les objets que décrit le poëte.

L'imagination, aidée par l'harmonie imitative, aime auſſi cette ſorte d'illuſion, à laquelle elle ſe prête avec indulgence. Elle fait volontiers les frais néceſſaires pour ſe repréſenter les traits, les actions, les objets que rappellent certains ſons, certains rhythmes; & confondant les droits particuliers de chacun des ſens, elle croit voir & toucher même, tandis qu'elle ne fait qu'entendre.

La *fidélité* des récits eſt, à pluſieurs égards, de la même nature. Auſſi, lorſque celui qui raconte & qui décrit n'a pas d'impreſſions intéreſſantes à faire paſſer dans l'ame de ſes auditeurs, ou de ſes lecteurs, on aime de lui les détails les plus exacts, des deſcriptions *fi-*

dèles jusqu'à être serviles ; l'éloquence & la poésie ont leurs portraits & leurs peintures de genre, ainsi que l'art dont je traite.

On feroit donc moins *fidèle* qu'il ne convient, en mettant dans les grands genres la *fidélité* minutieuse qui ne convient qu'aux genres moins importans, & l'on ne peindroit pas convenablement ces genres, si, pour se montrer trop grand peintre, on ne donnoit pas l'idée des details qui en font l'intérêt.

Il est vrai cependant qu'il est dans la peinture un art de faire imaginer des détails qui, à l'examen, ne se trouvent qu'habilement indiqués. Cette maniére vraiment magique, est celle de quelques peintres supérieurs aux genres dont ils se sont occupés : d'ailleurs les ouvrages de ces magiciens ont cependant besoin d'être vus à une certaine distance, & la nature de plusieurs des objets dont j'ai voulu parler engage à examiner les imitations qu'on en fait d'aussi près qu'on se plairoit à observer les modèles. On approche de ses yeux une rose ; on veut en approcher la représentation. C'est ce qui fait qu'on exige naturellement un plus grand fini dans le portrait d'une jeune fille que dans celui d'un vieillard : l'une de ces imitations peut-être *heurtée*, l'autre demande à être *caressée*.

Mais venons à quelques conseils de *fidélité* pour les jeunes artistes. Il n'est pas hors d'œuvre de leur prêcher quelquefois cette vertu.

Soyez *fidèle* quant à votre art généralement, aux formes & aux effets constitutionnels & caractéristiques.

Les formes constitutionnelles d'une figure sont celles qu'elle reçoit de sa charpente, celles que lui donnent

indiſpenſablement ſes os, leurs jointures & les muſcles qui les font agir.

Les formes caractériſtiques font diſtinguer par leurs différences les âges, les ſexes & les tempéramens.

Les effets conſtitutionnels ſont les effets qui accompagnent habituellement les objets.

Les effets caractériſtiques ſont ceux qui ſont les plus relatifs à l'intention que vous avez en peignant tel ou tel objet, ou à la deſtination de votre ouvrage.

Votre *fidélité* doit donc conſiſter, par rapport aux formes, à vous attacher principalement à celles qui conſtituent le mieux l'objet, relativement au genre que vous traitez; & quant aux effets, à vous fixer à ceux qui doivent le mieux exciter la ſenſation que vous deſirez produire. Un arbre a des formes communes à tous les arbres, & il a de plus celles que ſon caractère particulier lui donne : il a encore celles de la circonſtance que vous lui ſuppoſez. Il en eſt de même de tous les objets.

Ces diſtinctions générales, que je ne fais que vous indiquer, embraſſent (comme vous devez le ſentir) la *fidélité* due à l'hiſtoire, aux convenances, au *coſtume*, à certaines conventions mêmes; elles embraſſent enfin tous les genres de *fidelité* qu'impoſe votre art. Si on les détailloit, ils paroîtroient ſi étendus, que vous en feriez peut-être effrayé; mais votre reſſource eſt l'indulgence néceſſaire & convenue qu'on vous accorde, & dont il ne vous eſt cependant pas permis d'abuſer. (*Article de M.* W*ATELET*.)

FIER & FIERTÉ. On dit *fierté de pinceau*, *une touche fière ;* cela ſignifie un pinceau hardi, une touche

expreſſive, & ces qualités appartiennent au génie de l'artiſte, d'où elles ſe communiquent à ſa main & aux moyens qu'elle employe pour reſter empreinte dans ſes ouvrages.

On employe plus ordinairement ces expreſſions, en parlant du genre de l'hiſtoire, que des autres; en parlant de la repréſentation des êtres vivans, que de ceux qui, étant ſans mouvement, ſont incapables d'énergie.

Cependant on s'en sert quelquefois encore, en parlant de la manière de quelques peintres qui ont peint des objets morts, tels que des uſtenſiles, des fruits, des objets peu intéreſſans par eux-mêmes; tels qu'on en voit dans des tableaux de Michel-Ange des Batailles, de Baptiſte, de Deſportes.

Alors cette *fierté* eſt attribuée uniquement à la manière décidée, prompte & hardie, avec laquelle ces objets, tout indifférens qu'ils ſont en eux-mêmes, ſont peints, touchés, maîtriſés &, pour ainſi dire, animés. On penſe bien que ces qualités s'ennobliſſent cependant lorſqu'elles ſe trouvent employées dans l'imitation des actions nobles, des grandes expreſſions des paſſions héroïques, & qu'elles ſont un peu exagérées lorſqu'il s'agit d'objets moins importans.

Dans les premières, ces expreſſions *fier* & *fierté*, conviennent & au ſujet peint & à l'artiſte: dans les autres, elle ne ſe rapportent qu'au ſeul artiſte.

D'où il réſulte une obſervation: c'eſt que plus le genre eſt intéreſſant dans tous les arts, plus on aime à confondre tellement le mérite de l'artiſte avec l'intérêt du ſujet, qu'ils ne faſſent qu'un; que l'artiſte même eſt, dans les momens d'émotion, tout-à-fait

oublié pour ne s'occuper que de l'illuſion qu'il cauſe ; & que moins le genre eſt intéreſſant, plus le ſpectateur conſent & prend plaiſir même à s'occuper de l'artiſte, préférablement à tout, de manière qu'il oublie le ſujet, pour s'occuper entièrement de l'artiſte. (*Article de M.* WATELET.)

FIGURE. Peindre la *figure* ou faire l'image de l'homme, c'eſt premièrement imiter toutes les formes poſſibles de ſon corps.

C'eſt ſecondement le rendre avec toutes les nuances dont il eſt ſuſceptible, & dans toutes les combinaiſons que l'effet de la lumière peut opérer ſur ces nuances.

C'eſt enfin faire naître à l'occaſion de cette repréſentation corporelle, l'idée des mouvemens de l'ame.

Cette dernière partie a été ébauchée dans l'article *Expreſſion* Elle ſera développée avec plus de détail au mot *Paſſion*, & n'a pas le droit d'occuper ici une place.

Celle qui tient le ſecond rang dans cette énumération. ſe rapporte aux mots *Harmonie*, *Couleurs*, *Lumière*. La première ſeule aſſez abondante, fera la matière de cet article.

Il s'agit donc ici des choſes principales, qui ſont néceſſaires pour bien imiter toutes les formes poſſibles du corps de l'homme, c'eſt-à-dire, ſes formes extérieurement apparentes dans les attitudes qui lui ſont propres.

Les apparences du corps de l'homme ſont les effets que produiſent à nos yeux ſes parties extérieures ; mais ces parties ſoumiſes à l'action des reſſorts qu'elles renferment, reçoivent d'eux leurs formes & leurs mouvemens, ce qui nous fait naturellement remonter aux

lumières anatomiques qui doivent éclairer les artistes.

C'est sans doute ici la place d'insister sur la nécessité dont l'anatomie est à la peinture. Comment imiter avec précision, dans tous ses mouvemens combinés, une *figure* mobile, sans avoir une idée juste des ressorts qui la font agir ? Est-ce par l'inspection réitérée de ses parties extérieures ? Il faut donc supposer la possibilité d'avoir continuellement sous les yeux cette *figure*, dans quelque attitude qu'on la dessine. Cette supposition n'est-elle pas absurde ? mais je suppose qu'elle ne le soit pas. Ne sera-ce pas encore en tâtonnant & par hasard qu'on imitera cette correspondance précise des mouvemens de tous les membres & de toutes les parties de ces membres, qui varie au moindre changement des attitudes de l'homme ?

Quel aveuglement de préférer cette route incertaine à la connoissance aisée des parties de l'anatomie, qui ont rapport aux objets d'imitation dans lesquels se renferme la peinture ! Que ceux à qui la paresse, le manque de courage, ou le peu de connoissance de l'étendue de leur art, font regarder l'anatomie comme peu nécessaire, restent donc dans l'aveuglement dont les frappe leur ignorance, & que ceux qui ambitionnent le succès, aspirent non-seulement à réussir, mais à savoir pourquoi & comment ils ont réussi.

Il est inutile, il seroit même ridicule à l'artiste qui veut posséder son art, de chercher, par l'étude de l'anatomie, à découvrir ces premiers agens imperceptibles, qui forment la correspondance des parties matérielles avec les spirituelles. Ce n'est pas non plus à acquérir l'adresse & l'habitude de démêler, le scapel à la main, toutes les différentes substances dont nous sommes

composés, qu'il doit employer un tems précieux. Une connoissance abrégée de la structure du squelette de l'homme ; une étude un peu plus approfondie sur les muscles qui couvrent les os, & qui obligent la peau qu'ils soutiennent à fléchir, à se gonfler, ou à s'étendre : voilà ce que l'anatomie offre de nécessaire aux artistes pour guider leurs travaux. Est-ce de quoi les rebuter, & quelques semaines d'étude, quelques instans de réflexion, feront-ils acheter trop cher des connoissances indispensables ?

Nous allons rassembler ici la plus grande partie de ce que le peintre doit connoître de l'ostéologie & de la myologie, & nous joindrons à cette énumération le secours des planches, auxquelles se rapporteront les signes que nous serons obligés d'employer.

Ensuite nous donnerons au mot *Proportion* les différentes mesures sur lesquelles on a établi, par une convention à-peu-près générale, la beauté des *figures*.

Le squelette de l'homme est l'assemblage des parties solides du corps, que l'on nomme les *os*.

Cet assemblage est la charpente de la *figure*, & l'on peut en diviser les parties principales en trois, qui sont la *tête*, le *tronc* & les *extrémités*.

La *tête* qui a à-peu-près la *figure* d'un oval applati des deux côtés, est composée d'*os*, qui presque tous font appercevoir leurs formes au travers de la peau & des parties charnues qui les couvrent. Je fais cette remarque, & j'y insiste, parce que rien ne donne un air de vérité aux *têtes* que l'on peint, comme la juste indication des *os* qui forment des plans différens, qui indiquent le trait des parties, & qui déterminent les effets des ombres & des jours.

Voyez pour l'explication ſuivante les deux *figures* oſtéologiques dont l'une repréſente une tête vue de face, & l'autre, la même tête vue de profil.

Parmis les *os* qui ſe font appercevoir extérieurement dans la *tête*, il faut remarquer l'*os du front* A, appellé l'*os coronal*. Sa ſurface liſſe & polie, qui n'eſt preſque couverte que par la peau, rend cette partie plus propre à réfléchir la lumière : ainſi, dans les *figures* éclairées d'en haut, elle eſt toujours la plus lumineuſe. Cet *os* qui fait une partie de l'enchaſſement des yeux, trace encore le contour de la partie du ſourcil, & cet enchaſſement grand & ouvert donne un caractère très-majeſtueux & très-noble aux *figures*.

a. Eſt la *ſuture* du *coronal;* je n'inſiſte pas ſur ces jointures des *os* du *crâne* que l'on nomme *ſutures*, parce qu'elles ſont inutiles aux peintres. Je me contenterai de les indiquer.

b. Eſt la *ſuture ſagittale*.

B. Indique la cavité des yeux, qu'on nomme *orbite*. Cette cavité deſtinée à contenir le globe de l'œil, eſt formée en partie par le *coronal* & en partie par le *zigoma ;* elle influe, comme je l'ai dit, ſur la beauté de l'enſemble. La nobleſſe de la *tête* dépend beaucoup de cette partie ; elle eſt extérieurement couronnée par le ſourcil & renferme les ſix muſcles de l'œil, la *membrane conjonctive* qui forme le blanc de l'œil, l'*iris* ou *l'arc-en-ciel*, au milieu duquel eſt la pupille ou prunelle.

C. Marque les *os* du nez. Ces *os* peu éminens forment, en ſe joignant, une voûte, & finiſſent par deux cartilages adhérens aux extrémités inférieures des *os* du nez ; ils ſe joignent auſſi dans leur côté ſupérieur

comme les *os* du nez ; ils ſont aſſez larges, mais ils s'étréciſſent & s'amolliſſent à meſure qu'ils approchent du bout du nez. Deux autres cartilages, attachés aux extrémités inférieures de ceux-ci, forment les aîles du nez.

Les formes du nez pourroient trouver ici leur place ; mais pour ne point interrompre la deſcription des *os*, nous renvoyons au mot *Proportion*, ainſi que pour toutes les règles ou les obſervations qui peuvent avoir rapport aux formes accidentelles des parties.

D. Les *os* des joues.

E. La mâchoire ſupérieure.

F. La mâchoire inférieure. Celle-ci fait le trait du menton & de tout le bas de la *tête ;* elle a un mouvement qui lui eſt particulier, car la mâchoire ſupérieure eſt immobile.

G. Les dents. Elles varient dans leur nombre, & même dans leur forme ; mais il eſt peu d'uſage dans la peinture de les faire paroître, à moins que ce ne ſoit dans la repréſentation de quelques paſſions, dans les mouvemens deſquelles elles ſont quelquefois apparentes, comme dans la joie, le rire, la douleur, la colère, le déſeſpoir, ainſi que nous le dirons au mot *Paſſion.*

Figure 2. A. Os du *ſinciput*, nommé le *pariétal ;* il y en a deux. Ils ſont minces, preſque quarrés, & tant ſoit peu longs ; ils ſe joignent à l'*os* du front, par le moyen de la *future coronale.*

B. L'*os temporal.* Cet *os* eſt double, ainſi que le parietal : il eſt ſitué dans la partie inférieure des côtés du crâne.

C. Le *zigoma*, ſous lequel paſſe le muſcle temporal.

Cet *os* eſt triangulaire ; ſa partie ſupérieure contribue à former la circonférence de l'*orbite*, comme je l'ai déjà dit. Il ſe joint à l'*os* du front par le petit angle de l'œil : il s'avance un peu en dehors, pour former la partie la plus élevée de la joue.

a. Suture coronale.

b. Suture ſagittale.

c. Suture qui joint l'*os* des tempes avec l'*os* coronal & le ſinciput.

d. Dents de devant, appellées *inciſives*.

e. Dents latérales, appellées *canines*.

f. Dents poſtérieures, appellées *molaires*.

Je n'ai point parlé de l'*os occipital* qui forme le derrière de la tête ; parce qu'excepté dans la vieilleſſe, il eſt ordinairement orné & couvert par la chevelure, qui commence au haut du front, & qui s'étend le long des oreilles, jusqu'à la première *vertèbre* du cou.

La ſeconde partie du ſquelette de l'homme eſt le *tronc* ; il eſt compoſé de l'*épine du dos*, des *côtes*, des *clavicules*, du *ſternum*, de *l'omoplate*, & du *baſſin* ou des *os innominés*.

Deux *figures* de ſquelette, l'une vue de face & l'autre par derrière, ſont ſuffiſantes pour donner une idée de la forme & de la place de ces *os*. Les lettres ſont communes aux deux *figures*.

Figure 1. & 2. du ſquelette. *A*. Eſt-ce qu'on nomme l'*épine du dos* ; c'eſt une colonne d'*os* différens qui ſont articulés les uns avec les autres, & attachés mutuellement par des *cartilages*, dont les uns ſont flexibles, les autres immobiles ; cette chaîne ou colonne d'*os* s'étend depuis la première *vertèbre* du cou juſqu'au coccyx, & les charnières de chaque *vertèbre* procurent

le mouvement du dos en différens sens. Il y a vingt-quatre vertèbres, dont les noms seroient hors-d'œuvre ici. Pour la forme de l'*épine du dos*, comme elle intéresse le peintre, puisqu'elle forme les piéces principales de la charpente du corps, je remarquerai que la partie des *vertèbres* du cou avance en dedans, c'est-à-dire, vers le devant de la tête : celle du dos au contraire se courbe en dehors pour élargir la cavité de la poitrine ; celle des *lombes* rentre, & la dernière, qui est celle de l'*os sacrum*, se rejette encore en dehors. Deux parties de ces *os* sont sur-tout apparentes au travers de la peau, celle du dos & celle des lombes. Ce qui oblige, en dessinant le nud, d'en faire sentir la forme, sur-tout dans les attitudes oú l'homme se courbe en avant, comme on le voit dans la *fig.* 2. du squelette.

B. Les deux *clavicules* sont deux *os* qui se découvrent sensiblement dans les hommes, sur-tout dans certains mouvemens, comme d'étendre les bras, de se courber en arrière, &c. ils ont à-peu-près la forme de la lettre *S* ; ils sont placés du côté de la face à la base du cou. Chacune des *clavicules* s'articule avec le *sternum* pardevant, & du côté des bras avec l'*omoplate*.

C. Le *sternum* est situé au milieu de la poitrine : cet *os* est toujours immédiatement vers la peau. Il n'est point couvert de chair ; delà vient que l'on y voit le bout des côtes qui y sont appuyées, à moins que la graisse n'en empêche, comme il arrive aux femmes, & quelquefois aux jeunes hommes.

D. L'épaule ou l'*omoplate* est d'une configuration assez compliquée, dont il faut bien connoître les parties, si l'on veut comprendre le jeu des muscles qui

ont

ont rapport au mouvement des bras, parce que la plupart de ces mufcles y prennent leur origine. Cet *os* d'ailleurs eſt apparent dans un grand nombre de mouvemens. Sa forme irrégulière eſt aſſez ſemblable à celle d'un triangle ſcalene ; ſa ſurface externe eſt tant ſoit peu convexe : voici les principales parties.

a. La baſe qui regarde l'*épine du dos*.

b. La côte inférieure.

c. La côte ſupérieure.

d. L'angle ſupérieur.

e. L'angle inférieur.

f. La partie cave ou intérieure, inutile au peintre.

g. La partie extérieure.

h. L'épine.

i. L'extrémité de l'épine, appellée *acromion*.

Il y a douze côtes de chaque côté ; elles ſont marquées dans la *fig.* première, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 : elles ſont courbes & à-peu-près ſemblables à des ſegmens de cercle ; elles tiennent aux *vertèbres* par une de leurs extrémités. Les unes au nombre de ſept, s'appellent *vraies* & s'articulent avec le *ſternum ;* les cinq autres qui ſuivent ces premieres, & qui ont le nom de *fauſſes-côtes*, ne touchent point au *ſternum*, mais à un cartilage mobile qui prête dans pluſieurs mouvemens du corps ; ce qui doit faire paroître extérieurement cet endroit moins ſoutenu & moins ſaillant.

La baſe du *tronc* eſt compoſée de deux grands *os* qui ſe réuniſſent dans les adultes & n'en font qu'un : ils ſe nomment les *os innominés*. On y diſtingue trois parties.

E. La partie ſupérieure des *os innominés*, formée par l'*os* des *iſles.*

F. La partie inférieure & antérieure, compoſée des *os pubis.*

G. La troiſième qui eſt inférieure auſſi, mais poſtérieure, ſe nomme *iſchium.* Cet *os* a une grande cavité qui reçoit la tête du *fémur.*

La baſe du *tronc*, dont les *os* ſont plus remarquables dans les hommes, deſſine la forme des hanches. Sa ſtructure, plus évaſée dans les femmes, occaſionne des apparences qu'il faut étudier avec ſoin, parce qu'elles contribuent principalement à diſtinguer le caractère different de la *figure* dans l'un & l'autre ſexe.

Voilà les deux premières diviſions du ſquelette; la dernière comprend les extrémités ſupérieures & les extrémités inférieures. Dans les ſupérieures, *H.* l'*os* du bras s'appelle *humerus ;* il porte à ſa plus haute extrémité une tête ronde, qui eſt reçue dans la cavité plate du cou de l'*omoplate :* l'extrémité inférieure à deux apophyſes ou protubérances.

I. L'*os* du coude, eſt accompagné d'un autre *K.* appellé *radius* ou *rayon*, qui eſt plus gros par en bas que l'*os* du coude, tandis que celui-ci le ſurpaſſe en groſſeur dans la partie ſupérieure. L'*os* du coude ſert à fléchir & étendre le bras; le *rayon* ſert à tourner la main, & ces deux *os* enſemble s'appellent l'*avant-bras.*

A leur extrémité inférieure ſe trouvent huit oſſelets de différente *figure* & groſſeur, ſitués en deux rangs de quatre chacun. Le premier rang s'articule avec le *radius* & forme le *carpe L.* le ſecond rang s'articule avec le premier & forme le *métacarpe M.* celui-ci eſt comme le *carpe ;* il eſt compoſé de quatre *os* qui ré-

pondent aux quatre doigts *N.* Les doigts avec le pouce ſont formés de quinze *os*, dans chaque main : trois à chaque doigt nommés *phalanges.* Ils ſont un peu convexes & ronds vers le dos de la main, mais ils ſont creux & unis en dedans.

Les extrémités inférieures offrent premièrement l'*os fémur O.* ou l'*os* de la cuiſſe : il eſt le plus long des *os* de notre corps ; ſa partie antérieure eſt convexe & ronde, & ſa partie poſtérieure un peu creuſe.

L'extrêmité ſupérieure de cet *os* a trois *apophyſes.*

La première qui forme ſon extrémité eſt une groſſe tête ronde couverte d'un *cartilage*, qui eſt reçue dans la cavité de l'*iſchium*, où elle eſt attachée.

La ſeconde ſe nomme le *grand trochanter.* C'eſt une éminence aſſez groſſe, ſituée à la ſurface externe du *fémur*, préciſément à l'extrémité du cou : elle eſt inégale, parce qu'elle ſert d'inſertion à quelques muſcles.

La troiſième s'appelle le *petit trochanter.* Il eſt ſitué dans la partie poſtérieure du *fémur.* Il eſt un peu plus bas & plus petit que l'autre.

L'extrémité inférieure du *fémur* ſe diviſe par le milieu en deux éminences ; l'une eſt externe & l'autre interne ; elles ſont reçues dans les cavités ſuperficielles du *tibia*, & l'eſpace qui ſépare les parties poſtérieures, donne paſſage aux nerfs de la jambe. Le genou porte un *os* rond appellé *rotule ;* il eſt large environ de deux pouces, aſſez épais, un peu convexe, couvert dans ſa partie antérieure d'un cartilage poli, & dont l'apparence extérieure eſt plus marquée dans les hommes que dans les femmes, & dans les vieillards que dans les enfans. Dans l'enfance il eſt mou, & il ac-

quiert une dureté d'autant plus grande qu'on avance plus en âge.

La jambe eſt compoſée de deux *os*, ainſi que l'*avant-bras*. L'interne qui eſt le plus gros ſe nomme le *tibia P.*, il eſt preſque triangulaire & ſon angle antérieur & un peu aigu, ſe nomme la *créte* du *tibia*. Cette partie eſt très-apparente & c'eſt elle qui forme le trait de la jambe, vue de profil. Son extrêmité inférieure, qui eſt beaucoup plus petite que la ſupérieure a une *apophyſe* remarquable qui forme la cheville interne du pied.

Le ſecond *os* plus petit ſe nomme le *péroné Q.* il eſt ſitué dans le côté extérieur de la jambe, & ſon extrémité ſupérieure, qui n'eſt pas ſi élevée que le genou, reçoit l'éminence latérale de l'extrémité ſupérieure du *tibia*, dans une petite cavité qu'il a dans le côté interne. Son extrémité inférieure eſt reçue dans la petite cavité du *tibia*, où il a une grande *apophyſe* qui forme la cheville externe. Le *tibia* & le *peroné* ne ſe touchent qu'à leurs extrémités.

Le pied, ainſi que la main, eſt compoſé de trois parties qu'on nomme le *tarſe R.*, *S.* le *métatarſe*, & *T.* les *doigts*. Le *tarſe* eſt compoſé de ſept *os*. Le premier eſt 1. l'*aſtragale* ou le talon. Le ſecond *os* du *tarſe* eſt 2. le *calcaneum*, dont l'*apophyſe* forme ce que nous appellons le *talon*, auquel s'inſère le *tendon-d'Achille*. Les cinq *os* du *tarſe* ſont le *ſcaphoïde*, les trois *cunéïformes* & le *cuboïde*. Tous ces *os* plus ou moins intéreſſans pour le peintre, ſuivant la part qu'ils ont aux mouvemens & aux apparences extérieures, ſe joignent au *metatarſe*, qui eſt compoſé de cinq *os*. Celui qui ſoutient le gros doigt eſt le plus gros, celui qui ſoutient le doigt ſuivant eſt le plus long, les autres

ſont tous plus petits l'un que l'autre. Ils ſont plus longs que les *os* du *métacarpe.* Quant au reſte, ils reſſemblent à ceux du *métacarpe*, & ils ſont articulés de la même manière.

Enfin les doigts du pied ſont compoſés de quatorze *os* dans chaque pied. Le gros doigt en a deux, & les autres trois. Ils font la même choſe que les doigts de la main, & ſont ſeulement plus courts.

Voilà une idée ſuccincte des *os* du ſquelette dont la conformation doit être connue du peintre. Je vais en faire un récapitulation en forme de liſte avec les lettres qui ont rapport aux *figures.*

Première figure de la tête.

A. L'*os* du front.
a. La *ſuture* du *coronal.*
b. La *ſuture ſagittale.*
B. *Orbite* ou cavité des yeux.
C. Les *os* du nez.
D. Les *os* des joues.
E. La mâchoire ſupérieure.
F. La mâchoire inférieure.
G. Les dents.

Seconde figure de la tête.

A. *Os* du *ſinciput.*
B. L'*os* temporal.
C. Le *zigoma.*
a. *Suture coronale.*
b. *Suture ſagittale.*

c. *Suture* qui joint l'*os* des temples avec le *coronal* & le *sinciput*.

d. Les dents de devant, nommées *incisives*.

e. Les dents latérales, appelées *canines*.

f. Les dents postérieures, appellées *molaires*.

Première & seconde figures du squelette.

A. L'*épine* du dos.

B. Les *clavicules*.

C. Le *sternum*.

D. L'*omoplate*.

a. La base de l'*omoplate*.

b. La côte inférieure.

c. La côte supérieure.

d. L'angle supérieur.

f. La partie cave.

g. La partie extérieure.

h. L'*épine*.

i. L'*acromion*.

E. L'*os* des *isles*.

F. L'*os pubis*.

G. L'*os ischium*.

H. L'*humérus*.

I. L'*os* du coude.

K. Le *radius*.

L. Le *carpe*.

M. Le *métacarpe*.

N. Les doigts.

O. Le *fémur*.

P. Le *tibia*.

Q. Le *peroné*.

R. Le *tarse.*

S. Le *métatarse.*

T. Les doigts.

1. L'*astragale.*

2. Le *calcaneum.*

Les côtes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Ce n'est pas, comme je l'ai déjà dit, la structure intérieure de tous ces *os*, ou même leur nom, qu'il est essentiel aux peintres de connoître. Leurs formes extérieures, celles de leurs extrémités sur-tout, qui composent les jointures, doivent être l'objet essentiel de leurs recherches. Ils ne doivent point ignorer les différens moyens par lesquels la nature prévoyante a préparé les articulations des membres, pour leur procurer précisément les mouvemens qui conviennent à leur destination. Ces mouvemens en se développant, laissent souvent entrevoir la *figure* de l'extrémité des *os*, parce que les jointures sont toujours moins chargées des parties charnues qui embarrasseroient le jeu qu'elles doivent avoir, & que la peau plus tendue reçoit l'impression des charnières qui se meuvent sous cette enveloppe. Si l'étude des *os* est nécessaire pour les raisons que je viens d'exposer, & si elle doit passer la première, on sentira aisément que la connoissance des muscles, par ces mêmes raisons, doit la suivre immédiatement, & qu'il est absurde de la négliger.

Mais pour rendre plus facile l'explication que je vais donner, & la tourner totalement à l'utilité des artistes, j'ai employé un nombre de *figures*, dont je vais expliquer l'usage. Les trois premières représentent ce qu'on appelle en terme de peinture l'*écorché*, c'est-à-dire, la figure humaine dépouillée de sa peau &

offrant aux yeux les différens muſcles plus diſtincts & plus apparens que lorſqu'ils ſont voilés, pour ainſi dire, par les parties qui les couvrent dans le modèle vivant : cet écorché eſt ſuppoſé vu ſous trois aſpects différens, de face pardevant, *figure* première, par derrière, *figure* ſeconde, & de profil, *figure* troiſième. Les explications des muſcles, & les lettres qui les accompagnent, ont rapport premièrement à ces trois *figures* ; mais enſuite ces mêmes lettres ſe peuvent rapporter aux *figures* antiques deſſinées anatomiquement qui ſuivent, comme je vais le dire.

On a repréſenté la *figure* de l'Hercule, qu'on nomme *Hercule Farnèſe*, dépouillée de ſa peau, & vue ſous trois aſpects ſemblables à ceux ſous leſquels eſt gravé l'*écorché*, c'eſt-à-dire, par devant, par derrière & de profil. *Fig.* 4, 5 & 6 ; le *Gladiateur*, ſtatue connue & célèbre de même. *Fig.* 7, 8 & 9 ; enfin le *Laocoon* pareillement. *Fig.* 10, 11 & 12.

Les applications des muſcles de l'écorché ſe feront facilement des unes aux autres, & donneront une idée des changemens d'apparence que les attitudes ou les paſſions occaſionnent. Cette idée approfondie par les artiſtes ſur les ſtatues originales, ou ſur les copies en plâtre qu'on en a faites en les moulant & qu'on a multipliées à leur gré, leur feront trouver les principes qu'ils doivent ſe former, pour ſe conduire plus ſûrement dans l'exercice de leur art. S'ils joignent l'application de ces obſervations & de ces principes aux modèles vivans dont ils ſe ſervent, ou aux mouvemens qu'ils peuvent remarquer dans les hommes, il eſt évident qu'ils auront pris les meilleurs moyens pour aſſurer leurs connoiſſances & faciliter leur ſuccès.

Avant d'entrer dans le détail des *mufcles* dont les différentes apparences doivent former aux yeux du peintre le caractère jufte des actions de la figure, il eft néceffaire de dire ce qu'il doit entendre par le mot *mufcle*.

Les mufcles font des maffes charnues compofées de fibres; ils font les inftrumens principaux des mouvemens du corps.

Il faut favoir que l'extrémité du *mufcle* qui s'attache à un point fixe fe nomme la *tête*, le milieu s'appelle le *ventre*, & fon tendon, ou fon autre extrémité, fe nomme la *queue* du *mufcle*. Les fibres charnues compofent le corps ou le ventre du *mufcle*, & les fibres tendineufes forment fes extrémités.

L'action du *mufcle* confifte dans la contraction de fon *ventre* qui rapproche les extrémités l'une de l'autre, & qui, en faifant ainfi mouvoir la partie où le mufcle a fon infertion, doit par une élévation plus marquée dans fon milieu, donner extérieurement aux membres qu'ils couvrent des apparences différentes. Ainfi ces apparences font décidées dans chaque action, dans chaque attitude, & par conféquent rien n'eft arbitraire dans les formes qu'on doit leur donner.

L'artifte doit donc principalement prendre garde au *ventre* ou milieu du *mufcle*, & fe fouvenir que le mouvement du *mufcle* fuit toujours l'ordre des fibres qui vont de l'origine à l'infertion, & qui font comme autant de filets.

La *face*, par laquelle il feroit néceffaire de commencer, a une infinité de *mufcles* dont les effets, plus fenfibles que leurs formes ne font apparentes, demanderoient une trop longue difcuffion. C'eft leur jeu qui forme le caractère extérieur des paffions.

Premiére figure de l'ecorché.

La tête fait ses mouvemens par le moyen de dix paires de *muscles*.

Il est inutile de les nommer tous ; mais il faut connoître ceux qui sont remarquables dans les mouvemens du col, & l'on doit y distinguer le *sternoïde A.* il est ainsi nommé à cause de son origine & de son insertion : il vient du *sternum*, & va s'insérer à l'*os hyoïde*, qui est cet *os* de la gorge, dont l'apparence est fort marquée, lorsqu'on étend le col.

Le *mastoïde B.* vient du *sternum* & d'une partie de la *clavicule* : il va s'insérer à une partie de l'*os* de la *tempe*.

Ces deux *muscles* n'étant pas bien gros, leur mouvement est peu sensible. Le premier sert au mouvement de l'*os hyoïde*, & le tire en bas; l'autre tire la tête & la baisse en avant. On peut remarquer l'apparence de ces *muscles* qui font leurs fonctions dans l'attitude de la tête du Gladiateur.

Le trapèse *C.*, dont on ne voit qu'une partie, prend son origine de l'*occiput* ou du derrière de la tête, comme on le verra dans la *figure* deuxième, où sa forme, dont il tire son nom, est remarquable.

Ces *muscles*, dans plusieurs de leurs mouvemens, étant poussés par d'autres sur lesquels ils sont placés, il ne seroit pas hors de propos de pénétrer jusqu'à ces causes internes, & l'on découvriroit alors le *splénius* qui tire la tête en arrière, avec un autre qui est dessus & qui se nomme *complexus*. Ces *muscles* cachés contribuent à faire des masses ; & c'est celui qu'on nomme

le *releveur propre*, qui en partie forme cette pente qui est du cou à l'épaule.

Je ne fais qu'indiquer ici leurs noms, pour ne pas multiplier les *figures*, & j'en userai de même dans la suite pour ceux dont l'apparence ne peut avoir lieu dans les trois *figures*, qui n'offrent que les *muscles* qui se découvrent sous la peau.

Pour les mouvemens des bras, remarquons, 1°. que le bras est propre à cinq mouvemens; nous l'avançons, nous le retirons, nous l'abaissons, nous l'élevons, & nous le faisons tourner en rond. Nous avançons le bras en dedans par le moyen du *pectoral deltoïde*, joint à quelques autres, savoir le *susépineux*, & le *coracobrachial*. Le *deltoïde D*. élève le bras. Le *pectoral E*, amène le bras vers les côtes; il prend son origine de presque tout le *sternum*, & de la sixième & septième, & quelquefois de la huitième côte; il va finir à l'*os* du bras, entre le *deltoïde* & le *biceps*.

(1) Le *biceps F*. fléchit l'avant-bras avec le brachial; il vient de l'emboîture de l'*omoplate* de part & d'autre, & va s'insérer au commencement du *radius*.

(2) Le *brachial G*. fléchit l'avant-bras avec le *biceps*. Il prend son origine à-peu-près au commencement de l'*os* du bras; il y est fortement attaché, & va s'insérer par dessus le *biceps* à la partie supérieure de l'*os* du coude.

(3) L'*extenseur* du coude *H*. désigne assez par son nom à quel usage il est employé.

---

(1) Voyez un des bras du Laocoon.

(2) Voyez l'autre bras du même Laocoon & celui du Gladiateur, qui est étendu.

(3) Voyez le bras du Laocoon, qui est baissé vers la terre & celui du Gladiateur qui est penché.

(4) Le *pronateur* du radius *I.* sert à tourner le bras du côté de la terre ; il vient de la tête interne de l'*os* du bras, & va s'insérer à la partie interne du *radius.*

(5) Le *supinateur* du radius *K.* sert à tourner le bras vers le ciel ; il vient de la partie inférieure du bras, & va dans la partie inférieure du *radius.*

Le *fléchisseur supérieur du carpe* L. vient de la tête interne de l'*os* du bras, & montant par dessus l'*os* du *radius*, il finit au premier *os* du *métacarpe.*

Le *fléchisseur inférieur du carpe M.* vient de la tête interne de l'*os* du bras, & va en descendant le long de l'*os* du coude finir au quatrième *os* du *métacarpe.*

Le *palmaire N.* vient de la tête de l'*os* du bras, & va dans la paume de la main se distribuer aux quatre doigts.

L'*extenseur supérieur du carpe O.* vient du dessous de la tête externe de l'*os* du bras, & se rend à quelques *os* du *métacarpe.*

L'*extenseur* du pouce *P.* est un *muscle* double, qui vient à-peu-près du milieu de l'avant-bras, & qui va s'insérer obliquement aux jointures du pouce : il n'est propre qu'à cette partie.

Venons aux cuisses, aux jambes & aux pieds.

Le *Membraneux Q.* ou *fascia lata*, vient de l'*os* des *isles.* Il est charnu dans son principe & finit par une membrane qui enveloppe tous les muscles qui couvrent

---

(4) Voyez l'autre bras du même, élevé vers le ciel, & celui du Gladiateur qui est étendu.

(5) *Nota.* Le lecteur pourra faire de lui-même l'application nécessaire des fonctions des muscles aux mouvemens des *figures* antiques représentées, puisque les lettres le guideront. Ainsi nous n'insisterons plus sur cette opération, qui exigeroit plus de détails que les bornes que l'on doit se prescrire dans ce Dictionnaire ne le comportent.

la cuisse & va finir sur ceux de la jambe ; ce muscle sert à tourner la jambe en dehors.

Le *vaste externe* R. vient du *grand trochanter*. Son *tendon* embrasse le genou. Il sert à étendre la jambe avec un autre *muscle*, appellé *crural*, le *vaste externe* est fort charnu auprès du genou.

Le *droit* S. a la même fonction que le précédent. Il vient de l'*os* des *isles*, & couvrant le *crural*, il s'étend le long de la cuisse entre les deux *vastes*, avec lesquels il finit en enveloppant la rotule d'un fort *tendon*.

Le *couturier* T. fait tourner la jambe en dedans, l'amène sur l'autre en croisant, comme les tailleurs ont coutume de faire en travaillant. C'est de cet usage qu'il a pris son nom. Il vient de l'épine de l'*os* des *isles*, & va s'insérer obliquement à la partie intérieure de l'*os* de la jambe.

Le *triceps* V. vient de l'*os pubis* & de l'*os ischium*. Il va s'insérer au dedans de l'*os* de la cuisse, & sert à tourner la cuisse en dedans.

Le *gresle* X. sert à fléchir la jambe, & ne fait presque qu'une masse avec le *biceps*, & quelques autres qui seront marqués dans les *figures* suivantes.

Le *vaste interne* Y. vient du *grand trockanter* & embrasse le genou avec son *tendon*. Il est fort charnu auprès du genou, & sa fonction, ainsi que celle du *droit* & du *vaste externe*, est d'étendre la jambe.

Le *biceps* de la jambe Z. vient de l'*os ischium* & va s'insérer à la partie externe de la jambe ; il est charnu & a deux têtes comme celui du bras.

Le *jambier intérieur* A 2.

Le *gémeau externe* B 2. se verra mieux dans la *fi-*

gure de l'écorché vue par derrière, & nous le désignerons dans les explications qui auront rapport à cette *figure*, ainsi que le *gémeau interne*.

Le *péronier C* 2. vient du haut & du milieu de l'*os* appellé *péroné*. Il va sous le pied qu'il sert à étendre, conjointement avec les *gémeaux*.

L'*extenseur des orteils D* 2. nous apprend par son nom l'usage auquel il est destiné.

Le *gémeau interne E* 2. ainsi que le solaire *F* 2. se verront plus distinctement dans la *figure* deuxième. Ce dernier, ainsi nommé par opposition aux *gémeaux*, sert à étendre le pied, conjointement avec ces derniers & le *plantaire*, auxquels il s'unit pour ne faire qu'un seul tendon. Il vient d'entre les deux têtes de l'*os* de la cuisse G 2.

Il reste encore à examiner dans la figure première le *muscle* droit *H* 2., qui prend son origine à l'*os pubis*, & va s'insérer à côté du *cartilage Xiphoïde*. Il s'étend le long du ventre; il est divisé en quatre, & souvent en cinq parties, par de fortes intersections nerveuses, qui font autant de bandes. Ces intersections ne sont pas tout-à-fait également distantes; mais il y en a toujours trois au-dessus du nombril, & des trois parties qu'elles y font, celle du milieu est la plus grande; pour l'intersection qui est près du nombril, la nature ne la présente pas toujours de même; quelquefois elle se fait voir au milieu du nombril, quelquefois un peu au-dessus, ou même encore plus élevée, & les deux premières situations que je viens de lui assigner, se remarquent plus ordinairement dans les antiques.

Le *grand dentelé P.* naît de toute la partie intérieure

de la bafe de l'*omoplate*, & va tranfverfalement s'inférer aux huit côtes fupérieures; il va quelquefois jufqu'à la neuvième. Ce *mufcle* finit par une dentelure qui lui a fait prendre fon nom. Ces dents font au nombre de huit, dont quatre font cachées fous le pectoral. Ce *mufcle* fe joint avec le *mufcle* oblique externe *K* 2. par digitation; il fert à la refpiration, (*voyez* la *fig.* du Laocoon) & fe fait voir d'autant plus diftinctement, que le corps agit avec plus de violence & fe porte davantage du côté oppofé. Dans les vieillards, dont la peau eft moins adhérente au *mufcle*, les dentelures font moins marquées.

Voilà les *mufcles* les plus intéreffans de la *figure* vue de face. Nous allons paffer à la *figure* vue par derrière

Figure deuxième de l'écorché.

Dans cette deuxième pofition de la *figure*, qu'en terme de peinture on nomme *écorché*, on diftingue premièrement : le *trapèfe* dont on ne pouvoit appercevoir qu'une très-petite partie à la lettre *C.* de la *figure* première. Il prend fon origine de la bafe du crâne, de toutes les *vertebres* du col, des neuf *épines* fupérieures des *vertebres* du dos. Il va s'inférer le long de l'épine de *l'omoplate* jufqu'un peu au-deffous de la *clavicule*. Ce *mufcle* fert à fortifier l'action de quelques autres qu'il couvre; il relève l'*omoplate* avec celui qu'on nomme le *releveur propre* : il la tire en arrière avec le *rhomboïde* & la baiffe tout feul. Il contribue principalement, en paffant par deffus la bafe de l'*omoplate*, à lui donner une certaine rondeur, qui dans l'Antinoüs antique, forme les graces de cette partie de la *figure*.

Le *deltoïde b.* dont j'ai déjà parlé dans l'explication de l'autre *figure*, ſe voit encore ici. Il eſt triangulaire; il prend ſon origine de toute l'épine de l'*omoplate*, de l'*acromion*, & de la moitié de la partie extérieure de la *clavicule*. Il pouſſe le bras un peu en avant & en arrière, ſelon la direction de ſes fibres.

Le *ſus-épineux c.* tire le bras en haut avec le *deltoïde*, & rempliſſant la cavité ſupérieure de l'*omoplate*, entre l'épine & la côte ſupérieure, ne fait ſouvent qu'une maſſe avec l'épine & une partie du trapèſe. Il naît de la partie externe de la baſe de l'*omoplate*, depuis l'angle ſupérieur juſqu'à l'épine, & paſſant par deſſous l'*acromion*, il va s'inſérer à la partie ſupérieure & antérieure de l'*os* du bras, pour l'élever en haut.

Le *ſous-epineux d.* fait mouvoir l'*os* du bras en bas, avec l'*abaiſſeur propre* & le *très-large;* il prend ſon origine de la partie externe de la baſe de l'*omoplate* qui ſe remarque depuis l'épine juſqu'à l'angle inférieur & va s'inſérer à la partie ſupérieure & extérieure de l'*os* du bras.

L'*abaiſſeur propre e.* prend ſon origine de la côte inférieure de l'*omoplate*, & va s'inſérer à l'*os* du bras avec le *très-large*, avec lequel il ne fait qu'un même *tendon*. Son nom indique ſon uſage, qui eſt d'abaiſſer le bras.

Ces quatre derniers *muſcles*, le *deltoïde*, le *ſus-épineux*, le *ſous-épineux*, & l'abaiſſeur propre, ſont d'autant plus à remarquer pour les artiſtes, que cet endroit du corps eſt un des plus difficiles à imiter avec juſteſſe. On peut, pour rapporter le jeu de ces *muſcles* aux effets extérieurs, le remarquer ſur la nature même, en obſervant les attitudes dans leſquelles ils

ils agiſſent ; ou, ſi l'on veut conſulter l'antique, le gladiateur offrira la juſte image de leurs mouvemens ; mais ce qui ſeroit infiniment utile aux jeunes élèves, ce ſeroit de leur démontrer cette partie du bras ſur l'écorché ; enſuite de faire agir le modèle vivant, en le faiſant paſſer ſucceſſivement par tous les mouvemens qui ſe rencontrent, depuis l'abaiſſement du bras juſqu'à l'action de l'élévation où le Gladiateur a été compoſé. C'eſt ainſi qu'une inſtruction graduée, & une application des principes aux effets, ſuivie des preuves tirées des antiques, qui ont la réputation d'être les plus parfaits, donneroit infailliblement une connoiſſance approfondie & raiſonnée.

Le *très large f.* vient de l'*os ſacrum*, de la tête ſupérieure de l'*os des iſles*, de toutes les *vertebres* des *lombes*, & de 6 ou 7 *vertebres* inférieures du dos. Il paſſe d'un côté, par deſſus l'angle inférieur de l'*omoplate*, où il s'attache en paſſant, & va retrouver l'*os* du bras, en ſe joignant avec l'*abaiſſeur propre.* Il tire le bras en arrière & en bas obliquement du côté de ſon principe inférieur.

Une portion de l'*oblique externe g.* dont il a été queſtion dans l'explication précédente à la lettre *K* 2. Le *brachial h.* que nous avons expliqué à la lettre *G.* de la *fig.* précédente.

Une portion & l'origine du *long ſupinateur* du *radius i. voyez* la lettre *k.* de l'explication précedente.

L'*extenſeur ſupérieur du carpe k. Voyez* la lettre *o.* de l'explication précédente.

l. L'*extenſeur* des doigts.

m. L'*extenſeur* du pouce.

n. L'*extenſeur inférieur* du *carpe.*

Tous ces *muſcles* portent dans leurs noms l'explication de leurs uſages.

o. Le *fléchiſſeur inférieur* du *carpe*. *Voyez* la lettre *M*. de la première explication des *muſcles*.

p. Portion d'un *fléchiſſeur* des doigts.

q & *r*. Les *extenſeurs* du coude. *Voyez* la lettre *H*. de l'explication première.

s. L'*os* du coude appellé *olécrane*.

t. Le *grand feſſier*. Il vient de l'*os ſacrum*, & de la partie latérale & poſtérieure de l'*os des iſles*. Il va s'inférer par ſes filets obliques, quatre doigts au-deſſous du *grand trochanter*. Il couvre le *petit feſſier*, & une partie du moyen. Sur quoi il faut remarquer qu'il y a trois feſſiers, qui tous ſervent à étendre la cuiſſe. Le premier s'appelle le *grand feſſier* à cauſe de ſon étendue déſignée par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5.

La différence des actions de ce *muſcle* ſe peut remarquer ſur le Gladiateur & l'Hercule : on pourra les voir auſſi ſur l'Antinoüs & le Méléagre antiques.

u. Portion du *ſecond feſſier*. Ce ſecond eſt en partie caché ſous le premier.

x. Portion du *membraneux*. *Voyez* la lettre *Q*. de la première explication.

y. Le *vaſte externe*. *Voyez* pareillement la lettre *R*. de la première explication.

z. Le *biceps*. *Voyez* la lettre *Z*. de la première explication.

&. Le *demi-nerveux*. Ce *muſcle* vient du même lieu que le *biceps*. Il eſt long & rond ; ſon corps charnu va s'inférer au-dedans de la jambe, trois doigts au-deſſous de l'articulation.

a 2. Le *demi-membraneux* accompagne le précédent à ſon origine & à ſon inſertion.

b 2. Le *greſle* vient de la partie inférieure de l'*os pubis*. Il eſt large & délié à ſon origine : il va s'inſérer avec les deux précédens.

Ces quatre *muſcles* ſupérieurs de la cuiſſe, ſavoir le *biceps* ʒ, le *demi-nerveux* &, le *demi-membraneux* *a* 2. le *greſle* *b* 2. fléchiſſent la jambe, & tous quatre ne ſont preſque qu'une maſſe.

c 2. Portion du *triceps*. *Voyez* la lettre *V*, explication première.

d 2. Portion du *muſcle droit*. *Voyez* auſſi la lettre *S*. de la première explication.

e 2. Portion du *coûturier*. *Voyez* la lettre *T*. de la première explication.

f 2 Portion du *crural*.

g 2. Lieu par où paſſe le plus gros *nerf* de tout le corps & la *veine poplitique*.

h 2. & *i* 2. Les *gémeaux* ; l'un interne, marqué *h* 2., l'autre externe, marqué *i* 2. Ils viennent des deux têtes inférieures de l'*os* de la cuiſſe & vont avec le *plantaire* & le *ſolaire* compoſer un même *tendon*, appellé le *tendon d'Achille*. Leur nom vient de leur forme ſemblable. Cependant celui qui eſt interne deſcend un peu plus bas que l'autre. Leur office eſt d'étendre le pied.

K 2. le *péronnier* vient du haut & du milieu de l'*os* appellé *péroné*. Car il eſt double d'origine, & d'inſertion. Il s'en va ſous le pied qu'il ſert à étendre avec les *gemeaux*.

Figure troisième de l'écorché.

Je ne mettrai ici que les renvois des chiffres de cette *figure* aux deux précédentes, à côté des noms & des chiffres qui servoient à la *figure* de *l'écorché* vue de profil, parce qu'il est aisé de sentir que les *muscles* qui se voient sous cet aspect, ont déjà paru en grande partie sous les deux autres.

	Fig. 1	Fig. 2.
1 Le *mastoïde*................	*B.*	
2 Portion du *trapése*.........	C.	*a.*
3 *Deltoïde*	D.	*b.*
4 Portion du *brachial*........	G.	*h.*
5 *Biceps*....................	*F.*	
6 & 6, les *extenseurs* du coude..	*H.*	
7 L'union des deux *extenseurs*.		
8 *Long supinateur* du *radius*...	K.	*i.*
9 *Extenseur supérieur* du *carpe*..	O.	*k.*
10 *Extenseur* des doigts.......		*l.*
11 *Extenseur* du petit doigt.		
12 *Extenseur inférieur* du *carpe*.		*m.*
13 *Fléchisseur inférieur* du *carpe*.	*M.*	*o.*
14 *Palmaire*..................	*N.*	
15 *Extenseur* du pouce.......	P.	*m.*
16 *Rond pronateur* du *radius*..	*I.*	
17 *Fléchisseur supérieur* du *carpe*.	L.	
18 *Sous-épineux*.............		*d.*
19 *Abaisseur propre*..........		*e.*
20 *Très-large*...............		*f.*
21 *Grand dentelé*............	*I* 2.	
22 *Oblique* externe..........	*K* 2.	

	Fig. 1.	Fig. 2.
23 *Pectoral*.	E.	
24 Position du *couturier*.	T.	e 2.
25 *Membraneux*.	Q.	x.
26 Portion du *droit*.	H 2.	d 2.
27 *Vaste externe*.	R.	y.
28 *Biceps*.	Z.	z.
29 *Demi-nerveux*.		&.
30 *Demi-membraneux*.		a 2.
31 *Gresle*.	X.	b 2.
32 & 32 deux portions du *triceps*.	V.	c 2.
33 & 34 *gémeaux externe & interne*.	E 2. B 2.	h 2. i 2.
35 L'*os* de la jambe.		
36 Portion du *solaire*.	F 2.	
37 Portion du *fléchisseur* des orteils.		
38 *Péronier*.	C 2.	k 2.
39 *Extenseur* des orteils.	D 2.	
40 & 41 *malléoles* internes & externes.		
42 *Grand fessier*.		t.
43 *Grand trochanter*.		
44 Portion du second *fessier*.		u.

Fin de l'explication de la troisième figure de l'écorché.

La *figure*, après avoir dévoilé au peintre les principes de sa conformation intérieure par la démonstration des *os*, & les ressorts qui opèrent ses mouvemens par celle des muscles, a le droit d'exiger de l'artiste qu'il dé-

robe aux yeux des ſpectateurs dans les ouvrages qu'il compoſe, une partie des ſecrets qui viennent de lui être révélés. Une membrane ſouple & ſenſible qui voile & défend nos reſſorts, eſt l'enveloppe, tout à la fois néceſſaire & agréable, qui adoucit l'effet des *muſcles*, & d'où naiſſent les graces des mouvemens. Plus le ſculpteur & le peintre auront profondément étudié l'intérieur de la *figure*, plus ils doivent d'attention à ne pas ſe parer indiſcrettement de leurs connoiſſances; plus ils doivent de ſoins à imiter l'adreſſe que la nature employe à cacher ſon méchaniſme. L'extérieur de la *figure* eſt un objet d'étude d'autant plus eſſentiel à l'artiſte, que c'eſt par cette voie principalement qu'il prétend aux ſuccès; contours nobles & mâles, ſans être groſſiers ou exagérés, que notre imagination exige dans l'image des héros; enſemble doux, flexible & plein de graces, qui nous plaît & nous touche dans les femmes; incertitude de formes dont l'imperfection fait les agrémens de l'enfance; caractère délicat & ſvelte, qui, dans la jeuneſſe de l'un & de l'autre ſexe, rend les articulations à-peu-près ſemblables : voilà les apparences charmantes ſous leſquelles la nature, auſſi agréable qu'elle eſt ſavante, cache ces *os* dont l'idée rappelle l'image de notre deſtruction, & ces *muſcles* dont les développemens & la complication viennent peut-être d'effrayer le lecteur.

Les attitudes que font prendre à la *figure* humaine ſes beſoins, ſes ſenſations, ſes paſſions & les mouvemens involontaires qui l'agitent, diminuent ou augmentent les graces dont ſa conſtruction la rend ſuſceptible. J'aurois pu ajouter la mode; car elle établit des conventions d'attitudes, de parures & de formes qui

contredifent fouvent la nature, & qui, en la déguifant, égarent les artiftes, dont le but eft de l'imiter : mais ces réflexions que j'indique me conduiroient trop loin; je me borne à expofer feulement les liaifons de cet article avec ceux qui en font la fuite. Quelques remarques fur les attitudes trouveront leur place au mot *Grace*. Les caractères des *figures* fuivant leur fexe, leur âge, leur condition, &c. entreront dans les divifions du mot *Proportion de figures*. On doit fentir que toutes ces chofes y ont un rapport plus immédiat qu'au mot *figure*. Enfin, les expreffions, les mouvemens extérieurs, ou du moins ce qui jufqu'à préfent eft connu fur cette matière, qui tient à tant de connoiffances, feront la matière du mot *Paffion*, regardé comme terme de peinture. (*Article de M.* WATELET.)

FIGURE (terme de fculpture.) Ce mot s'emploie quelquefois comme fynonyme de *ftatue*. L'Apollon du Belvédère eft une *figure* divine. Quelquefois auffi ces deux expreffions ne doivent pas être confondues. Le mot *ftatue*, venant du mot latin *ftare* (fe tenir debout) convient aux *figures* qui font dans cette pofition : mais il ne convient pas à celles qui font affifes ou couchées. Ainfi l'Antinoüs eft une ftatue, & le Gladiateur mourant une *figure*. On doit donner le nom de *ftatue* au Milon du Puget, & celui de *figure* au Milon de M. Falconet. Les perfonnages qui font à genoux fur les anciens tombeaux, ou ceux qui y font couchés font des *figures*. Il femble donc que, dans la fcrupuleufe régularité du langage, on peut donner le nom de *figures* aux ftatues, mais qu'on ne peut pas donner le nom de *ftatues* aux *figures*. (L.)

FIGURINE (ſubſt. fém.) On donne ce nom à de fort petites figures en peinture, en ſculpture, en fonte. Il reſte plus de *figurines* antiques que de ſtatues.

On voit dans le cabinet de M. Smeth, à Amſterdam, un petit bronze d'environ cinq pouces de hauteur. Il a été apporté de la Grèce. La comparaiſon avec d'autres bronzes antiques de la même proportion témoigne pour ſon antiquité. C'eſt un grouppe de trois *figurines* qui repréſente le Laocoon & ſes enfans. » La figure du » père, dit M. Falconet, eſt poſée comme celle du » marbre antique, à l'exception des bras, des jambes » & de la tête qui ont des différences notables : pour » les deux enfans, ils ſont abſolument changés. Celui » du côté droit eſt tombé mort ou mourant ſur la cuiſſe » du père; & ſon dos qui ſe préſente, produit une » maſſe large, un repos harmonieux, qui me paroît » l'emporter de beaucoup ſur celui de Rome; par ſa » proportion il paroît du même âge. L'autre enfant peut » avoir quatre ans; il eſt aſſis au bas & au côté gauche » du Laocoon, & par ſes cris & ſes efforts, il veut » ſe débarraſſer du ſerpent qui l'enveloppe.

» Ce petit bronze eſt bien exécuté, c'eſt-à-dire, » autant que peut l'être une belle eſquiſſe étudiée de » cette proportion. Il en réſulte que les auteurs du » très-beau grouppe de marbre n'ont pas choiſi le mieux » poſſible pour l'exécuter, puiſqu'aſſurément l'aſpect » de cet enfant mort ou mourant eſt plus attendriſſant » que celui du marbre; ou qu'il y avoit un autre » grouppe de Laocoon; ou qu'un autre ſtatuaire aura » dit : *Voici comme je le compoſerois, & je varierois* » *ainſi la poëſie de mon ſujet, en ne préſentant pas*

» *trois sujets de douleurs égales dans mes trois figures.* Ce statuaire eût eu raison sans doute ; mais » Agesander, Polydore, & Athénodore, pour ne pas » avoir donné, peut-être, la meilleure idée possible, » n'en ont pas moins produit dans l'art un chef-d'œuvre » d'un ordre très-supérieur. Peut-être aussi les trois » artistes avoient-ils fait chacun une esquisse, & se » sont-ils déterminés en faveur de la composition qui » remplissoit le mieux la niche «. (L.)

FINESSE (subst. fém.) On employe plus ordinairement dans le langage de l'art ce mot au pluriel qu'au singulier. On dit *des finesses de ton*, *des finesses de touche ;* on dit aussi *des passages fins*, *un trait & des contours fins*.

Ces manières de s'exprimer ont rapport à ce qu'on appelle en peinture le *précieux*, le terminé, enfin au soin que met l'artiste dans son travail, & à sa propreté dans l'exécution.

La *finesse* des passages & des tons demande qu'on employe les couleurs avec précaution, & qu'elles ne soient salies, ni par les objets extérieurs, ni par l'indécision ou par la *fatigue* du *faire.*

Cette *finesse* suppose aussi préalablement une étude méditée des effets de la couleur, de ceux de la lumière, de la valeur juste des tons, de leurs mélanges, de leurs dégradations, qui sont les bases de l'harmonie pittoresque.

Une main légère, une vue juste, un sentiment délicat déterminent & opèrent la *finesse* de la touche. Un peu trop forte, trop appuyée, trop indécise, elle ne mériteroit pas le nom de *fine*.

L'excellence du goût dans les autres arts libéraux, renferme l'idée de cette *finesse*. Une pensée *fine*, une tournure, une expression *fines* dans le discours, une harmonie *fine* dans la prose, dans les vers, dans la musique, sont l'équivalent de ce qu'est un caractère *fin* dans les détails & les profils d'un ouvrage d'architecture, ou dans les contours d'une belle statue. Cette perfection dépend d'un goût ou d'un tact très-délicat, qui, plus sensible, ou plus exercé, évalue plus précisément les rapports des parties, décompose, pour ainsi dire, les sensations, ou bien les divise avec justesse, parce qu'il en apperçoit toutes les nuances.

Cette *finesse* d'exécution dans la pratique des arts convient, & se trouve plus ordinairement dans les moindres genres; comme on voit aussi les hommes les moins robustes & les ames les moins fortes être souvent doués, par compensation, de certains agrémens, de certaines délicatesses, & d'une sensibilité d'organes particuliere.

Le véritable mérite des grands talens & des grandes ames est la force de sentiment, l'énergie de caractère. Enfin, les genres de peinture susceptibles de *finesse*, sont destinés à flatter les sens ou l'esprit; les grands genres, les *grandes manières* doivent émouvoir fortement & entraîner.

Les sociétés très-civilisées, disons amollies par le luxe, sont ordinairement douées de plus de *finesse* : elles sont plus sensibles à la délicatesse qu'à l'énergie.

La *finesse* enfin est, en quelque sorte, la perfection de la foiblesse, & ceci peut s'appliquer à tous les arts, aux hommes & peut-être aux nations.

Quand, dans les arts, le mot *finesse* se rapporte à l'ex-

pression, il prend alors le même sens que dans le langage ordinaire, lorsqu'il se rapporte à la physionomie. On ne dira donc pas que le peintre a *finement* saisi, rendu avec *finesse* l'expression de la colère, de la crainte, de l'horreur; mais on dira qu'il a rendu *finement* une expression spirituelle, qu'il en a saisi toute la *finesse*, qu'il l'a représentée avec *finesse*.

Vos écueils, jeunes artistes, si vous êtes portés à la *finesse* du *faire* plus qu'à l'énergie, sont la *maigreur*, le *froid* & la diminution graduelle de votre talent. D'un autre côté, les avantages que vous pouvez tirer de la *finesse*, sont la *correction* du *trait*, le *précieux* des contours, le spirituel & la légèreté de la touche.

Une ligne sépare la louange que vous pouvez mériter de la critique à laquelle vous pouvez être exposés. La *finesse* du pinceau est bien près d'être appellée foiblesse, comme le style *fin* d'être appellé manièré.

Ne renoncez pas cependant au mérite que vous pouvez trouver dans la *finesse*, si vous vous sentez au-dessous de la *force*; mais il ne faut pas vous laisser ignorer que le plus grand avantage dans les talens, ainsi que dans le monde, est pour la vigueur & l'énergie. Il est possible, dans les talens, que l'artiste vigoureux devienne *fin*; il est impossible que de la *finesse* on passe à la force : en tout genre, on descend plus facilement qu'on ne monte. (*Article de M.* WATELET.)

FINIR, (verb. actif) terminer un ouvrage autant qu'il doit l'être. Ce tableau est bien *fini*. Ce peintre ne sait pas *finir* ses ouvrages. Quelquefois le participe *fini* se prend substantivement; on dit, ce tableau est d'un grand *fini*, d'un *fini* précieux.

Un tableau est *fini*, quand il est parvenu au point

d'imiter la nature. Dans la peinture tout eſt menſonge juſqu'au *fini ;* ainſi un ouvrage eſt terminé quand il paroît l'être de la place où il doit être vu. Un tableau *fini*, parce qu'il doit être placé loin de l'œil du ſpectateur, ne ſeroit qu'une ébauche s'il devoit être vu de près. Ainſi, un ouvrage dont les objets ſont d'une proportion colloſſale, & qui doit être placé à une fort grande diſtance de l'œil, eſt *fini* quand il ſemble l'être au ſpectateur placé à une diſtance convenable. Un plafond peint à freſque par grandes maſſes établies au premier coup, peut être auſſi *fini*, relativement à ſon objet, qu'un petit tableau de Metzu ou de Mieris.

On ſent qu'un petit tableau qui doit être placé près de l'œil demande à être *fini*, parce que le ſpectateur s'appercevroit qu'on ne fait que lui indiquer ce qu'on s'engage à lui montrer. Mais il faut diſtinguer le *fini* du léché : le léché eſt froid, il eſt ſec ; le *fini* n'exclut pas la chaleur, il l'exige même, puiſque c'eſt en *finiſſant* que le peintre établit les touches fortes & mâles, & les vigueurs qui donnent la vie à un ouvrage de l'art. On peut dire que le léché, qui eſt confondu avec le *fini* par le vulgaire des amateurs, a préciſément le défaut de n'être pas aſſez *fini*, puiſqu'il y manque le dernier travail qui devroit animer l'ouvrage, & cacher la peine qu'il a donnée à l'auteur. Qu'on regarde de près un beau portrait de Latour, il ſemble que le peintre ſe jouoit avec ſes paſtels : mais ce jeu par lequel le ſavant artiſte imprimoit à la toile la vie & la paſſion ſuccédoit à une étude pénible & réfléchie, & c'étoit cette étude qui lui donnoit l'aiſance de ſe jouer en aſſurant par les dernières touches le caractère des formes & des expreſſions.

Le *fini* exceſſif eſt contraire à ce que l'artiſte ſe

propofe. Son objet eft d'imiter la nature, & ce *fini* l'éloigne de la jufteffe de cette imitation, parce qu'il lui fait perdre ce vague, cette incertitude, cette vapeur qu'offre la nature, & qui doit fe trouver dans l'ouvrage de l'art.

C'eft mentir contre la nature que de *finir* féchement ce qui chez elle eft moëleux, & froidement ce qu'elle anime de fa chaleur; c'eft mentir contre la nature que de décider les objets plongés dans l'ombre comme ceux qui font expofés à la lumière; c'eft mentir contre la nature que de bien arrêter les formes des objets éloignés; c'eft mentir contre la nature que de ne pas exprimer le vague que porte fur les objets la vapeur dont l'air eft toujours plus ou moins chargé : & s'il faut abfolument fe permettre le menfonge, c'eft pêcher contre l'art que de ne pas adopter la manière de mentir qui fuppofe le plus d'art, de fuivre une manière froide qui contrarie à la fois & la chaleur qui doit être dans l'ame d'un véritable artifte, & la fin de l'art qui eft d'échauffer le fpectateur, & la nature qui n'eft jamais froide.

On *finit* fouvent bien mieux un ouvrage par des facrifices & par des touches juftes & favantes, que par les opérations lentes & difficiles d'une froide patience.

Comme les diverfes parties d'un grand tableau font à des diftances fort différentes de l'œil du fpectateur, elles ne demandent pas toutes le même *fini*. La partie inférieure, plus voifine de l'œil, doit être plus terminée que la partie fupérieure.

Il y a des peintres, & fur-tout des peintres de portraits, qui *finiffent* avec le foin le plus recherché les draperies & d'autres acceffoires qu'ils peuvent tenir

tant qu'ils veulent sous leurs yeux, & qui terminent beaucoup moins les chairs, parce que les gens qui se font peindre n'ont pas la patience de poser comme des manequins. Ce défaut d'accord dans le *fini* pêche contre l'art & la nature.

On aime en général à voir des ouvrages dont l'auteur satisfait ses juges en leur montrant en quelque sorte plus qu'il n'a fait, où il égale l'effet du rendu précieux par des indications savantes, où au plaisir de voir une belle chose, se joint celui de voir une chose faite aisément, où un grand effet semble être produit par un petit nombre de moyens. On peut comparer les artistes qui ont ce talent aux écrivains qui offrent en quelque sorte au lecteur plus de pensées que de mots, & qui lui font naître encore plus de pensées qu'ils n'en ont écrites.

Cependant les facultés des artistes diffèrent aussi bien que le goût des amateurs. Il ne faut donc pas être exclusif, & ce seroit une injustice de refuser toute estime aux ouvrages qui plaisent sur-tout par la beauté du *fini*. Je dis beauté, car c'en est une, & elle a par conséquent droit de plaire ; mais on ne sera pas injuste si l'on préfère la beauté qui semble créée, à celle qui paroît être le fruit d'un travail opiniâtre, & l'ouvrage du génie, ou même du talent facile, à celui de la patience. (*Article de M.* LEVESQUE)

F L

FLATTER (verbe act.) se dit des peintres de portraits quand on suppose qu'ils font les représentations plus belles que les originaux. Ce peintre *flatte* toutes

les perſonnes qu'il peint ; les femmes aiment à être *flattées* dans leurs portraits.

Comme il n'eſt pas poſſible au peintre de donner à ſa copie la vie dont l'original eſt animé, comme il n'eſt pas moins impoſſible qu'il n'affoibliſſe pas en repréſentant une perſonne d'eſprit cette expreſſion vive & fine qui eſt plus belle que la beauté, ne lui eſt-il pas permis de chercher une compenſation, en diminuant les défectuoſités de quelques traits, ſans nuire à ce qui doit faire reconnoître la perſonne repréſentée ? Le blâmera-t-on quand il ôte d'un côté, de chercher à donner quelque choſe de l'autre ?

Quelquefois on appelle *flattés* des portraits vagues, dans leſquels aucun trait n'eſt accuſé avec préciſion, & qui non-ſeulement ne reſſemblent que très-imparfaitement à la perſonne qui s'eſt fait peindre, mais même à une figure animée. Loin d'être *flattés*, de tels portraits ſont toujours fort au-deſſous de la beauté de la nature, qui n'eſt réellement belle que parce qu'elle vit.

Il n'eſt point accordé à l'art de *flatter* une femme qui a de la grace & un homme qui a de l'eſprit.

Faire de grands yeux ſans expreſſion, de petites bouches ſans mouvement, un ſourire ſans fineſſe, des joues arrondies ſans être belles, des fronts comme la mode veut qu'on les ait, abandonner enfin la nature pour des conventions paſſagères, tels ſont les moyens groſſiers qu'ont employés bien des peintres dans l'intention de *flatter*. Les gens du monde les appellent des *flatteurs*, & les artiſtes ne voyent en eux que des deſtructeurs des beautés de la nature.

Saiſir, autant qu'il eſt poſſible à l'art, l'expreſſion de la nature, en ſupprimer les petites formes qui ne

marquent que ſa dégradation, en adoucir les défauts; ce n'eſt pas *flatter*; c'eſt connoître le devoir de l'artiſte qui ſait qu'il y a, même dans l'art de faire le portrait, quelque choſe d'idéal.

L'ouvrier en peinture de portraits qui charge toutes les formes défectueuſes de l'original, & le fait reconnoître de loin à ſes défauts, eſt ce qu'on appelle ſouvent dans le monde un peintre qui ne *flatte* pas & qui attrappe les reſſemblances : aux yeux des vrais connoiſſeurs, ſes ouvrages ne reſſemblent réellement à rien. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FLEURS (ſubſt. fém. plur.) peindre les *fleurs*, c'eſt entreprendre d'imiter l'un des plus agréables ouvrages de la nature. Elles ſemblent créées pour charmer tous les yeux; mais c'eſt au peintre ſur-tout qu'il appartient de rendre le plus digne hommage à leurs beautés. Dans les autres objets qui ſont offerts aux regards de l'artiſte, les teintes ſemblent moins pures, les gradations moins ſenſibles, les nuances plus confondues, les tons moins précieux. On ne peut guère comparer aux couleurs brillantes & variées des *fleurs*, que l'émail nuancé dont brillent certains oiſeaux, certains papillons qu'on pourroit appeller des *fleurs* animées, comme on pourroit nommer un parterre de *fleurs* la palette de la nature.

Que cette palette a d'avantages ſur celle du peintre! Les teintes n'y ſont point arrangées dans une gradation méthodique; il n'eſt point pour les *fleurs* de couleurs ennemies. Toutes croiſſent enſemble ſans ſe nuire & s'approchent ſans ſe craindre. Le déſordre même leur ſied, & l'artiſte qui les conſidère avec étonnement, reconnoît

reconnoît combien l'art a besoin de secours, de méditation & d'efforts pour approcher des beautés qui ne coutent rien à la nature.

Cependant il s'encourage à un combat inégal, & les pinceaux à la main, il ose entreprendre d'imiter des perfections qui l'attachent encore plus qu'elles ne l'intimident. Amant de la beauté des *fleurs*, sa vive mais innocente passion lui fait espérer de rendre durables des charmes condamnés, comme tant d'autres, à ne briller quelques instans, que pour se flétrir & disparoître.

L'artiste entreprendra sans gloire cette conquête sur le temps & la destruction, s'il ne joint pas à l'intelligence de son art, à la délicatesse du goût, la perfection du *faire* le plus délicat. Il faut sur-tout qu'il passe la plus grande partie de sa vie à s'occuper de ses modèles; mais plus heureux que la plupart des autres imitateurs, il ne trouve dans cette contemplation que des perfections différentes entr'elles, & toujours il trouve la grace & la beauté.

Quel genre de peinture jouit d'un tel avantage? L'histoire est un mêlange de faits dans lesquels les vices & les malheurs l'emportent sur le bonheur & la vertu. La nature champêtre offre plus de rochers & de sites incultes que de vallons fertiles & de paysages arcadiens. Vernet, dans ses rians tableaux, a plus souvent attaché son imagination à des tempêtes qu'à des calmes, à des naufrages qu'à des navigations heureuses. Les batailles sont bien plus exclusivement encore les images de la barbarie; & l'étude du portrait ne présente que rarement pour modeles à ceux qui s'y consacrent ces graces ingénues que l'on compare aux

fleurs, & qui ſont délicates & touchantes comme elles.

Que les peintres à qui ce genre eſt deſtiné ſe félicitent de leur partage ; mais ce choix d'occupation convient-il à tous ? On peut en douter, parce qu'il ne permet pas de médiocres ſuccès. Lorſqu'on s'engage à peindre un des chefs-d'œuvre de la nature, on n'a pas imité, ſi l'image n'eſt parfaite. Il n'eſt point d'*à-peu-près* pour la grace ; ce qui n'eſt pas elle, n'eſt rien.

Il ne ſuffit pas de vouloir peindre les *fleurs ;* il faut être appellé à ce talent par des diſpoſitions artielles ; je dirai même par des qualités morales qui, ſans être abſolument indiſpenſables, paroiſſent au moins avoir favoriſé ceux des artiſtes de ce genre qui les ont poſſédées. En effet leur hiſtoire ou leurs ouvrages font penſer qu'au coup-d'œil le plus juſte qui les rendoit deſſinateurs précis & bons coloriſtes, à la patience infatigable des détails, à la propreté dans le travail qui conduit à la perfection du *faire*, devoient être unis en eux une douceur de caractère, une ſérénité d'ame & une égalité d'humeur propre à rendre la préciſion toujours la même, la couleur toujours pure, la touche également sûre & légère. C'eſt ainſi qu'étoient doués, ſans doute, les Séghers, les Vérendael, les Mignon, & ce Roëpel qui partageoit ſa vie entre le plaiſir de contempler les *fleurs* de ſon jardin & celui de les peindre, & ce Van-Huyſum que j'ai eu le plaiſir de voir & de connoître aux derniers termes d'une vieilleſſe prolongée, cultivant encore ſon talent & conſervant toujours le calme de ſon ame & la fraîcheur de ſon coloris. C'eſt ainſi que marche ſur ſes pas un artiſte qui, naturaliſé dans notre école, ne nous permettra, dans ſon genre, de rien envier à la Hollande.

J'aurois dû ne pas oublier sans doute la célèbre Mérian, & je pourrois lui comparer encore une émule qui, dans une classe plus distinguée, entraînée par un penchant aussi vif, douée de talens & de graces, passe les plus doux instans de sa vie à cultiver des roses pour les peindre, & à chérir un art qu'elle fait aimer.

Après avoir parlé des artistes, il est nécessaire d'entrer dans quelques détails qui conviennent à ceux qui veulent les imiter.

Lorsque les *fleurs* étoient regardées comme des objets absolument inanimés, on pouvoit se contenter, en les peignant, d'une imitation froide de leurs formes & de leurs couleurs. Mais aujourd'hui que ceux qui les observent ont surpris en elles des impressions presqu'intelligentes; aujourd'hui qu'on en voit quelques-unes fuir avec une sorte de pudeur la main indiscrette qui se hasarde à les toucher, d'autres se pencher pour s'imbiber des particules de l'air, ou faire briller leurs charmes à l'éclat du jour, ouvrir les beautés de leur sein à la lumière, les refermer tristement quand elle les abandonne, & charmer par le sommeil l'ennui de son absence; presque toutes enfin s'unir par des relations sympathiques, & n'être pas étrangères à quelques-unes des sensations que la nature accorde aux animaux : les *fleurs* exigent que les imitations qu'on en fait donnent une idée de mouvement, on oseroit presque dire d'une impression relative aux circonstances qui les modifient.

Au reste, l'imitation des *fleurs* peut être considérée sous deux aspects; sous l'un elle est étendue & appropriée à l'art pris dans son systême le plus général; sous l'autre elle se renferme en elle-même sans se mêler

avec celle d'aucun objet étranger. Le premier genre d'imitation convient aux peintres d'hiftoire lorfqu'ils introduifent des *fleurs* dans leurs tableaux, & le fecond aux peintres de *fleurs* proprement dits.

Une manière large, & plus fpirituelle que rendue, peut rappeller l'idée des *fleurs* fans faire d'elles un portrait détaillé & terminé. C'eft ce procédé qui convient au peintre d'hiftoire & qu'il doit fuivre, pour que la manière dont il traite les *fleurs* fe rapproche de celle dont il a traité les autres objets de fa compofition. Ce principe eft fondé fur celui de l'unité, & fur les convenances réciproques du *faire* des différens objets dans un même tableau. On doit voir que tout y eft traité d'une même main, pour un même objet, & dans un même principe. Des parties peintes avec les détails recherchés de Gérard Dow, ou telles que les traite ordinairement le peintre de portrait, manqueroient auffi bien de convenance dans un tableau d'hiftoire généralement peint d'une manière large, que des *fleurs* & des fruits qui y feroient repréfentés avec le terminé précieux de Van-Huyfum. Le principe d'unité exige dans ce genre qu'un intérêt fentimental foit l'objet prédominant auquel tout autre objet fe rapporte & eft fubordonné. Comme il ne feroit pas poffible de rendre avec le détail & la précifion qui conviennent au peintre de *fleurs* tous les objets que doit offrir une grande compofition; il faut que ceux qui, fe prêtant à une étude fixe & tranquille, feroient fufceptibles d'être rendus avec le fini le plus précieux, fe facrifient pour ainfi dire, & fe dévouent à n'être que rappellés à l'imagination, fans que leur perfection particulière l'emporte fur les objets de qui dépend l'intérêt principal. Ainfi le

Poussin, dans son tableau de l'empire de Flore, ne s'est pas avisé de rendre les *fleurs* dans la manière de Séghers.

Cette partie du systême de l'art, connue & sentie par tous ceux qui le pratiquent avec supériorité & même seulement avec intelligence, est une de celles qu'il est le plus difficile de faire comprendre aux personnes qui n'ont que des connoissances superficielles de la peinture. Il est cependant un moyen de la mettre à portée de ceux qui ont du moins quelque connoissance des autres arts, & c'est en de semblables occasions qu'il est utile de les rapprocher. Qu'on se rappelle en effet quelques-unes des observations que j'ai présentées à l'article Accessoires ; on sentira que, dans un poëme, la description extrêmement soignée & curieusement détaillée d'un objet particulier peut passer pour un défaut, ou du moins pour une inconvenance, parce qu'elle arrête l'action, ou qu'elle détourne l'intérêt. Dans la musique, lorsqu'un air, quelque parfait qu'il soit, n'appartient qu'épisodiquement au fond du sujet, il est regardé comme un ornement ambitieux, & comme un véritable défaut, s'il attire trop exclusivement l'attention & s'il la détourne trop long-temps de l'objet principal. Dans l'architecture, une frise trop ornée, quoiqu'exécutée avec toute l'adresse dont l'art est capable, déplaît si elle n'est pas subordonnée à l'intention du mouvement, & au caractère général de l'édifice où elle est placée. Une des premières loix du goût, est donc de bien décider la place que doit occuper chacun des objets d'une composition, de les accorder entr'eux dans la manière de les traiter, & de subordonner ceux

qui doivent naturellement céder à l'objet qui doit tenir le premier rang.

Quant au ſpectateur qui ne veut entrer dans aucune connoiſſance raiſonnée de l'art, ſi, par exemple, dans un tableau d'Europe enlevée par Jupiter caché ſous la forme d'un taureau qu'elle a paré de *fleurs*, il ne s'attache qu'à deſirer que les roſes aient toute la fraîcheur qui leur eſt propre, que chaque feuille en ſoit rendue avec la plus ſcrupuleuſe préciſion, & que même elle ſoit encore humectée par quelques gouttes de roſée, que ſervira de lui parler d'intérêt, d'unité, d'enſemble? Il reviendra toujours à ſa roſe, comme le moucheron pour qui elle eſt tout dans l'univers.

Je ne prétends pas cependant lui ôter ce bonheur, je veux ſeulement qu'il en jouiſſe d'une manière plus convenable. C'eſt pour lui principalement que travaille le peintre aimable qui fait de la reine des *fleurs* l'objet principal d'une compoſition.

Au reſte chacune des deux manières dont j'ai parlé a ſes écueils. En effet, ſi le peintre du genre le plus noble, fier de ſa prééminence, traite avec une ſorte de dédain & d'un pinceau trop négligé des objets auſſi précieux que les *fleurs*; s'il croit les rappeller aſſez par des *à-peuprès*, des formes négligemment caractériſées, des teintes trop ſacrifiées, cette hauteur déplacée nuira plus qu'on ne penſe à ſon ouvrage. D'une autre part, le peintre ſoigneux qui veut rendre juſqu'aux plus petits détails de chaque *fleur*, de chaque feuille, de chaque fruit qu'il repréſente, & qui en fait ſucceſſivement pour lui un objet principal, tandis qu'il ne doit y en avoir qu'un ſeul dans ſon ouvrage, riſque d'être froid, & de manquer le ſuccès qu'il deſire.

On a vu plus d'une fois les peintres de *fleurs* prêter leur ſecours aux peintres d'un autre genre, même à des peintres d'hiſtoire. Ces unions peuvent être avantageuſes dans la peinture à ceux qui les forment, ſur-tout s'ils ont doués de vrais talens, & s'ils poſsèdent les connoiſſances fondamentales de l'art. Car le peintre d'hiſtoire ſe trouve alors comme forcé de terminer davantage, & le peintre de *fleurs* de mettre dans ſon *faire* plus de liberté & plus d'eſprit. C'eſt ainſi que les hommes aimables, lians & doux acquèrent de l'énergie en fréquentant les hommes auſtères, & donnent à ceux-ci plus d'agrément & de flexibilité. C'eſt ainſi que les unions heureuſes modifient les caractères & rendent plus parfaits ceux qui ont le bonheur de les former & d'en connoître les avantages.

Il eſt différens genres de perfections propres aux différentes manières de traiter chaque objet; mais il eſt auſſi des défauts qui leur ſont attachés. La ſéchereſſe, le froid, la molleſſe ſont les écueils du peintre précieux; l'indéciſion des formes, celle des teintes, une touche trop prononcée, ſont les défauts que doit craindre le peintre dont la manière eſt plus ſpirituelle & plus libre.

Deſportes, Baptiſte, Michel-Ange des Batailles, Mario de' Fiori ont atteint dans leurs beaux ouvrages la perfection de cette manière libre & ſavante. Van-Huyſum a lutté contre la nature, ne ſe contentant pas de l'indiquer & voulant l'égaler. Les premiers avec une touche fière, un pinceau mâle, un procédé prompt, ont ſu tranſmettre l'idée, plutôt qu'ils n'ont donné la repréſentation préciſe de la légèreté des *fleurs*, & des différentes ſubſtances dont ſont compoſés les fruits;

l'œil croit toucher la molleſſe de la figue en ſa maturité, les rugoſités de l'écorce du melon, la fraîcheur de ſa pulpe, quoique tout cela ne ſoit, pour ainſi dire, que déſigné. Van-Huyſum, avec moins de preſtige & non moins d'art, offre effectivement le duvet de la pêche, le velouté fin & tranſparent de la roſe, la limpidité d'une goutte d'eau, les maſſes preſqu'imperceptibles d'un nid d'oiſeau ; &, dans l'incertitude où vous jette ſon charme magique, tantôt vous êtes tenté de porter la main ſur l'imitation trompeuſe, tantôt vous craignez de flétrir par le toucher le plus délicat une image ſi précieuſe.

Jeunes artiſtes qui vous êtes conſacrés à ce genre, ſi vous portez envie à la variété des autres genres qui ſemblent offrir la reſſource d'un plus grand nombre d'objets, & les richeſſes d'accidens plus multipliés, ſi cette idée vous refroidit ſur les bornes qui vous ſemblent preſcrites, ſongez qu'elles ſont plutôt celles de votre talent que de votre genre. Vous travailleriez tout votre vie avec la plus grande aſſiduité, ſans pouvoir épuiſer les combinaiſons dans leſquelles vous vous êtes reſtreint, & il ne s'agit peut-être pour vous détromper & vous rendre le courage, que de vous en ouvrir les ſources. (*Article de M.* WATELET.)

FLOU. A conſidérer ce mot grammaticalement, on ne ſait à quelle claſſe le rapporter. Il eſt adverbe dans cette façon de s'exprimer, il peint *flou ;* il ſemble être adjectif dans ces phraſes, cela eſt *flou*, ce tableau eſt *flou* ; cependant il n'a pas de féminin & on ne peut dire, cette figure eſt *floue.* (L.)

Il ſemble cependant que ce ſoit un vieux mot qui

vient de l'adjectif latin *fluidus* ; il exprime la douceur le goût moëleux, tendre & suave qu'un peintre habile met dans son ouvrage. On trouve *floup* dans Villon, & Borel croit qu'il signifie *flouet*, c'est-à-dire *mollet*, *délicat*. Quoi qu'il en soit, peindre *flou*, c'est noyer les teintes avec légèreté, avec suavité, avec amour ; c'est le contraire de peindre durement & sèchement. (*Le Chevalier de* JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Le mot *flou* n'a d'autre but que de désigner un certain caractère doux & un peu vague dans l'harmonie de la couleur d'un tableau. On ne peut dire autre chose à ceux qui n'ont pas un grand usage de la peinture, & qui ne s'occupent pas de la pratique de cet art, sinon que ce mot étant fort difficile à bien comprendre, il est à propos qu'ils n'en usent que bien rarement, pour ne pas l'employer mal-à-propos. Quant aux artistes, & sur-tout aux élèves, s'ils ont du penchant à peindre *flou*, ils ne doivent pas oublier que cette sorte de mérite est bien voisine d'un vice, & que s'ils ne remplissent pas bien précisément ce qu'on entend par *peindre flou*, ils tomberont dans un coloris indéterminé, & dans la mollesse du faire, & qu'en cherchant à plaire à la portion du public dans laquelle ne se trouvent pas leurs véritables juges, ils s'attireront la censure sévère de ceux qui ont le droit de prononcer sur leurs ouvrages. (*Article de M.* WATELET.)

FLOU, est un terme qui ne sort pas des atteliers, & n'est guère entendu que des gens de l'art. Il n'est pas synonyme du mot *fondu*, quoiqu'il exprime un pinceau qui *fond* les couleurs & les *noye* les unes dans les autres. La différence entre ces deux mots est 1°. que le mot *flou* exprime l'excès du *fondu*. 2°. Qu'il

ſuppoſe une grande légèreté de couleurs ſur-tout dans les ombres. Ainſi, pluſieurs peintres des différentes écoles d'Italie, les Allemands en général, & en France le Bourdon, Louis Boullogne, Carle Vanloo fondoient toutes leurs couleurs ; mais ce n'étoit ni avec cet excès, ni avec cette légèreté de tons dans les ombres qu'on pourroit exprimer par le mot *flou*. Carlo Dolce, & chez nous Alexandre Grimou, Raoux, &c. ont vraiment peint *flou*. Les Italiens rendent très-énergiquement ce genre de pinceau par le mot *sfumato* ; telle eſt la ſignification bien déterminée de ce qu'on entend par le mot *flou*.

Ce genre de peindre a beaucoup de partiſans dans le public, parce qu'il rend la couleur liſſe ſans nulle touche, ni épaiſſeur de couleurs, & qu'il produit (comme ce public s'exprime) *une peinture bien douce*. Mais cet éloge aſſez mal fondé ne doit pas empêcher d'apprécier cette manière & de montrer ce qu'elle a de vicieux.

Ce *flou* ſi flatteur à l'œil n'eſt ordinairement que le fruit d'une pure habitude & jamais celui du ſavoir ni du ſentiment. Il décele ſouvent au contraire l'ignorance qui l'adopte pour ſe cacher ſous l'ombre d'une exécution aimable.

Le *flou* ou le *fondu* exceſſif diſpenſe de rendre par la touche, dans les chairs, le ſens des muſcles, leurs mouvemens & leur nature diverſe ; celles des femmes, des hommes, des enfans ſont toutes exprimées par un pinceau *flou* avec le même ſentiment, ou plutôt avec la même abſence de ſentiment. La ſéchereſſe naturelle des métaux & leur piquante lumière ; le caſſé des plis du taffetas, le moëleux du velours, le fini du ſatin

la rondeur du drap, tout enfin eſt de la même exécution dans un tableau *flou*, & les objets n'y ſont guère différenciés que par leurs couleurs & leurs formes encore mollement ſenties.

De tout ce que je viens d'expoſer, on peut conclure que ce genre eſt la reſſource des ames froides, des deſſinateurs médiocres, & doit être regardé comme une manière vicieuſe toutes les fois qu'elle eſt générale & univerſellement employée dans un ouvrage. (*Article de M.* Robin.)

F O

FOIBLE. (adj.) Ce mot ne ſe prend ordinairement dans un ſens abſolu qu'en parlant de l'effet & de la couleur. Ce tableau eſt *foible*, c'eſt-à-dire que la couleur en eſt peu piquante, que l'effet n'en eſt pas vigoureux.

Si l'on veut parler de quelqu'autre ſorte de *foibleſſe*, il faut la ſpécifier. Ce tableau eſt *foible* de deſſin, *foible* de compoſition, *foible* d'expreſſion.

Un tableau *foible* d'effet peut être écraſé par un ouvrage inférieur, mais plus vigoureux. Il en eſt comme de ces hommes de mérite à qui la timidité permet à peine d'élever la voix dans la ſociété; ils ſe voyent ſouvent préférer l'homme dont le plus grand mérite eſt celui de ſe faire valoir. (*Article de M.* Levesque).

FOIBLESSE. (ſubſt. fém.) Ce mot a une ſignification préciſe dans les arts, qui demande à être expliquée. Ce ſeroit mal-à-propos qu'on l'employeroit pour déſigner ce qui eſt mauvais.

Un ouvrage à qui l'on reproche de la *foibleſſe* peut

être celui d'un talent qui entre dans la route du grand ; mais qui n'eſt pas encore aſſez conſommé pour avoir toute la pureté ou la fermeté qui caractériſent les ouvrages du premier mérite, ou bien la *foibleſſe* eſt la marque de l'âge & ſe ſent de ſa caducité.

Pour exemple de la première ſignification du mot *foibleſſe*, nous citerons le tableau de le Brun au Palais Royal fait, dit-on, à dix- huit ans ; il eſt plein de chaleur ; mais il montre le défaut d'acquis dans le deſſin. Celui que le Pouſſin a fait pour les Capucins de Blois a de la molleſſe, de la diſcordance, des incorrections ; mais il décèle par-tout le jeune talent.

Les quatre tableaux des ſaiſons de ce célèbre artiſte, qui ſont de la collection du Roi ; la Madeleine de Mignard aux Théatins, ont de la molleſſe & de la peſanteur, vices des artiſtes vieillards.

Tous ces tableaux ſont *foibles*, non parce qu'ils ſont faux, vrai caractère des mauvais tableaux, mais parce que les vérités y ſont *foiblement* exprimées.

Ainſi, telle eſt la diſtinction d'un ouvrage de l'art qu'on nomme *mauvais*, d'avec celui qui eſt *foible*, que celui-ci peut partir d'un eſprit juſte qui entre dans la route de la beauté, ou qui ne peut plus s'y ſoutenir, au lieu qu'une mauvaiſe production eſt celle d'un eſprit qui ne connoît le chemin du naturel dans aucune partie, & qui néanmoins exécute avec une hardieſſe qui décèle le faux jugement & l'effronterie du charlatan. Les exemples de ces impoſteurs ne ſont rares ni en ſculpture ni en peinture.

Les mots *foible*, *foiblement*, *foiblir* ne ſont que des différences grammaticales de la *foibleſſe* dont nous avons

cru néceſſaire de donner le ſens précis. (*Article de M.* Robin.)

FOND. (ſubſt. maſc.) Ce mot, en peinture, ſignifie ou *les derniers plans d'une compoſition*, ou *le champ qui entoure un objet peint.*

Ce dernier ſens comprend les préparations ſur leſquelles on ébauche un tableau, c'eſt-à-dire, l'apprêt ou les premières couches de couleurs dont on couvre la toile, le bois, le cuivre ou la muraille ſur laquelle on veut peindre.

Il me ſemble que les artiſtes laiſſent ſouvent à l'habitude, à l'exemple ou au haſard, à décider de la couleur ſur laquelle ils commencent à ébaucher les ouvrages. Je crois cependant que cette partie de leur art, ainſi que pluſieurs autres qui paroiſſent de médiocre conſéquence, devroit être quelquefois l'objet de leurs recherches, de leurs épreuves & de leurs réflexions.

Il eſt vrai qu'il eſt des peintres difficiles, qui dans l'indéciſion de leur compoſition, qu'ils n'ont point aſſez réfléchie, couvrent pluſieurs fois leurs ébauches, & ſubſtituent des maſſes claires à des maſſes ſombres, en cherchant leur effet. Pour ces peintres, le premier apprêt ne peut devenir l'objet de leur combinaiſon; mais un peintre facile ou prudent, qui ſe feroit une loi de ne commencer un tableau qu'après une eſquiſſe arrêtée, pourroit ſe décider ſur le premier apprêt, pour rendre par ſon moyen ſes maſſes claires plus brillantes, & pourroit, en ménageant ſa couleur, leur donner un tranſparent qui ſerviroit à mieux imiter l'éclat de la lumière.

Rubens, cet artiſte à la fois facile & profond, cet

homme de génie, qui a vu en grand la peinture, a ſu tirer parti du fond de ſes tableaux & des glacis, & c'eſt aux artiſtes de cette claſſe que les pratiques même les plus dangereuſes fourniſſent des reſſources & des beautés. Il peignoit ſouvent ſur des *fonds blancs* ; mais pour éviter l'inconvénient que peuvent avoir les *fonds* de cette couleur dans les grandes maſſes d'ombres, ne pourroit-on pas, d'après une eſquiſſe bien arrêtée, faire préparer ſon *fond* par grandes maſſes blanches & brunes, & cette pratique ne vaudroit-elle pas mieux que celle de peindre ſur des *fonds* gris, bruns ou rouges, qu'on regarde comme des *fonds* indifférens & qui en effet ne ſont favorables ni aux maſſes claires, ni aux maſſes d'ombres ?

Mais en voilà aſſez pour les artiſtes intelligens, & trop pour ceux qui, eſclaves de l'habitude, croient que ce qu'ils n'ont pas vu faire à leurs maîtres ne peut être bon.

Après avoir parlé de l'apprêt qui fait le principal *fond* général du tableau, je vais dire quelque choſe du champ particulier ſur lequel ſe trouvent les objets que renferme un tableau.

Ce qui diſtingue les objets les uns des autres, c'eſt l'oppoſition des nuances claires & obſcures Dans tous les objets qu'offre la nature, la nuance que préſente le côté éclairé d'un corps, fait paroître celui qui eſt à côté plus teinté. La partie ombrée produit l'effet contraire. Sans cette loi de la nature, les objets confondus enſemble ne nous offriroient point ce que nous nommons le *trait*, qui eſt la ligne claire ou obſcure, qui nous donne l'idée de leur forme.

Un flocon de neige, lorſque nous le diſtinguons

dans les airs, ſe détache en brun ſur la teinte que la lumière répand dans le ciel : ſi ce même flocon paſſe devant un nuage obſcur, il reparoît blanc, en raiſon de l'oppoſition du *fond* ſur lequel il ſe trouve ; s'il s'interpoſe enfin vis-à-vis d'un mur noirci par le temps, il prend cette éclat dont nous ne devons l'idée générale qu'à la plus grande habitude que nous avons de voir la neige en oppoſition avec des objets qui relèvent ſa blancheur. Une branche d'arbre, examinée avec ſoin, donnera une idée juſte de cet effet. Souvent dans un court eſpace, elle ſe détachera pluſieurs fois, alternativement en clair & en brun ſur le *fond* ; ce ſont ces variétés, qui prêtent leur ſecours au peintre, lorſqu'il veut chercher dans les oppoſitions des reſſources pour l'harmonie.

Il reconnoîtra, en examinant ce jeu des couleurs cauſé par les *fonds*, qu'il peut à ſon gré diſtinguer plus ou moins les objets par des combinaiſons d'oppoſitions dont il peut abſolument diſpoſer. Il trouvera auſſi, pour rendre ſon coloris plus brillant, que certaines couleurs ſe détruiſent, tandis que d'autres ſe font valoir. L'incarnat devient pâle ſur un *fond* rouge. Le rouge pâle paroît vif & ardent ſur un *fond* jaune. La nature des *fonds* étant le plus ſouvent à la volonté de l'artiſte, il eſt autoriſé à choiſir & à donner aux objets de ſes premiers plans & aux draperies de ſes figures principales, les *fonds* qui doivent leur être les plus favorables.

Cette réflexion conduit naturellement à parler de ce qu'on appelle *fonds*, lorſqu'on entend par-là les derniers plans d'une compoſition.

Les différentes modifications qu'on ajoute ordinaire-

ment à ce terme, lorſque l'on s'en ſert dans ce ſens, indiquent ce que l'artiſte doit obſerver.

On dit d'un tableau de payſage, qui repréſente un ſite très-étendu, dans lequel une dégradation de plans inſenſible & multipliée ſe fait appercevoir, que le *fond* de ce tableau eſt un *fond vague*.

L'artiſte qui peint l'étendue des mers, doit, par un *fond aërien*, faire ſentir cette immenſité de lieu dont la diſtance n'eſt pas déſignée par des objets ſucceſſifs. Un *fond agréable* eſt celui qui nous offre l'image d'un lieu où nous ſouhaiterions nous trouver.

Un *fond* devient *piquant* par le choix de la couleur du ciel & de l'inſtant du jour.

Il eſt *frais*, s'il repréſente le ton de l'air au matin; il eſt *chaud*, ſi le coucher du ſoleil lui donne une couleur ardente.

Le *fond pittoreſque* eſt celui dans lequel un choix ingénieux raſſemble des objets favorables au peintre & agréable au ſpectateur.

Il faut dans certains ſujets d'hiſtoire des *fonds riches*: Ce choix convient à une partie des actions tirées de la fable; à ceux que fourniſſent les hiſtoires Aſiatiques, aux triomphes, aux fêtes, &c.

La ſimplicité, l'auſtérité même, convient aux *fonds* des tableaux qui repréſentent les objets de notre culte. Il ſont favorables auſſi à la plupart des objets pathétiques. Rien ne doit détourner de l'intérêt qu'ils font naître; c'eſt à l'ame qu'il faut parler principalement.

Cependant toutes ces qualités différentes, que la raiſon & le goût diſtinguent, ſont renfermées dans

celle-ci :

celle-ci : les *fonds* doivent être toujours convenables au ſujet que l'on traite.

Voyez le mot FABRIQUE, dans l'explication duquel il y a pluſieurs choſes qui ont rapport au mot *fond*. (*Article de M.* WATELET.)

FOND. Ce terme a pluſieurs acceptions en peinture.

On appelle *fond* la matière ſur laquelle on fait le tableau : un *fond* de mur, de plâtre, de cuivre, de bois, de marbre, &c.

On nomme de même l'apprêt ou l'enduit *imprimé* ſur ces matières. En ce ſens, on dit un *fond* à l'huile, un *fond* à la colle, un *fond* blanc, gris, rouge, &c. Le mot *fond* alors eſt ſynonyme du mot *impreſſion*.

Dire comment ces *fonds* ou *impreſſions* veulent être faits, quels ſont les meilleurs, ſoit par rapport aux matières dont on doit les compoſer, ſoit eu égard à la teinte, quels ont été les uſages des différentes écoles; quels ſont ceux enfin qui conviennent aux différens ſujets, aux divers genres, & à chaque eſpèce de peinture, ce ſont des détails qui tiennent à la pratique, & ſeront mieux placés à l'article *impreſſion*.

Fond pour la peinture propre au théâtre ſe dit quelquefois de la toile qui borne la ſcène & termine les couliſſes.

Mais nous ne conſidererons ici le mot *fond* que relativement à l'art de peindre. Sous cette acception on peut examiner le *fond* du tableau dans toutes les parties de l'art ; ſavoir, par rapport à l'invention dans les compoſitions pittoreſques & poëtiques, dans le coloris, dans l'effet, dans l'exécution, & même dans l'expreſſion. Suivons donc le mot *fond* ſous tous ces points de vue.

Soit que le peintre doive repréſenter un ſujet grave, tragique ou plaiſant ; ſoit qu'il traite une ſcène renfermée ou en plein air ; ſoit qu'entre les parties du jour il choiſiſſe le matin ou le ſoir ou la nuit ; dans quelque lieu, dans quelque ſiècle que ſes figures doivent être ſuppoſées, le *fond* de ſon tableau peut contribuer à lui donner le caractère le plus convenable.

L'artiſte raiſonnable ſe reconnoît dans le choix du *fond*. Veut-il peindre des ſolitaires au milieu de leurs rochers, il ne montre que des pins ou des chênes ; le ciel même eſt coupé de nuages fouettés & de maſſes tranchantes. Les roſiers, les myrthes doivent meubler une campagne habitée par la Déeſſe des Amours ou par de tendres Bergères ; alors des nuages légers annonceront la pureté de l'air qu'on y reſpire. Si l'artiſte établit ſon action près d'une ville aſſiégée, il faut que par-tout l'herbe ait été foulée aux pieds des chevaux : montrer ſur ce théâtre de déſaſtres des arbres ſur pied, des plantes vertes & fraîches, des prairies émaillées, ce ſeroit une ineptie rebutante.

Un homme un peu inſtruit place Alexandre dans un temple orné des ordres de la Grèce, & Numa dans un lieu paré d'ornemens & de ſtatues d'un genre étruſque ; les derniers Empereurs & nos premiers Rois habitoient l'architecture dégradée du bas empire, on doit les y placer ; & ceux du huitième ou dixième ſiècle habiteront des palais d'une architecture gothique. Enfin le *fond* doit contribuer, comme tout le reſte de l'ouvrage, à ſoutenir le caractère du ſujet.

. . . . . . ſervetur ad imum
Qualis ab incepto proceſſerit. . . . .

Horace, *Art. Poët.*

Le peintre fera donc des *fonds* propres à ses acteurs avec autant d'exactitude & plus de recherche qu'on n'en met communément sur les théâtres.

Le *fond* n'est pas seulement ce qui se voit derrière les figures, ni le dernier plan de la composition ; souvent il entrecoupe la scène & la devance, il anime le sujet, lui donne du repos, & en indique les plans.

Mais si par rapport à ce que la raison & la convenance exigent du peintre, les loix de l'art sont connues : si elles ont certaines limites, on n'en admet point pour la composition pittoresque. Comme dans toutes les parties de l'art, on ne peut à cet égard désigner le mieux possible, la tâche du peintre est de le faire sentir.

La théorie sur les *fonds* se borne à quelques principes généraux : par exemple, la composition du *fond* doit contraster avec les figures & les mettre en valeur ; c'est-à-dire, que si le plan général de la disposition des figures est parallèle au bord du tableau, il faut que le plan du fond soit circulaire ou triangulaire ; & au contraire si le plan des figures est tourmenté, il faut que le *fond* du tableau se caractérise par la grandeur & la simplicité de son plan. Pour ce dernier précepte on peut citer comme exemple le martyre de Saint-Gervais de *le Sueur*, & la Pentecôte de *Blanchard*, & pour le premier le Sacrement de l'Ordre du *Poussin*, &c.

La même règle doit être observée pour les formes. La composition des figures présente-t-elle plusieurs mouvemens, comme le Lazare ressuscité, les vendeurs chassés du temple de Jouvenet, on en fait valoir les formes diverses, comme il l'a fait, par des *fonds*

grands & ſimples ; dans le repas chez le Phariſien, le même peintre anime le ſujet par le *fond*, & multipliant ſes plans, & les intervalles, il paroît multiplier les figures par les eſpaces.

Le même principe des contraſtes a lieu par rapport aux effets. Le *fond* du tableau doit préſenter de larges lumières & de grandes maſſes d'ombres, ſi la diſpoſition des figures a exigé pluſieurs foyers de lumière. Si au contraire les effets ſont ſimples dans la compoſition des figures, alors on l'anime en multipliant les effets du *fond*. Le couronnement deMarie de Médicis, au Luxembourg, offre un exemple clair de ce principe. Rubens eſt un homme qu'on cite toujours avec avantage dans la compoſition pittoreſque.

Souvent le *fond* détermine l'effet général de la ſcène. Du trou d'un rocher, de l'ouverture d'une croiſée, ou de l'eſpace d'un entrecollonnement, ſort le trait de lumière qui conduit l'œil du ſpectateur ſur l'endroit où l'artiſte veut porter le principal intérêt.

Le *fond* qui ſert aux maſſes, ſert encore dans les détails à faire valoir les figures. Les variétés d'effets que produiſent les nuages, les teintes de l'architecture, celles des rideaux qui s'y joignent, les divers tons des arbres, tous ces objets formeront des moyens de faire ſaillir les objets, d'augmenter ou de diminuer leur valeur, ſuivant le choix qu'on fera de leur couleur & de leur dégré de lumière.

Le *fond* fait encore valoir les objets, en préſentant des maſſes ombrées au-deſſus, ou à côté des maſſes claires, & réciproquement des maſſes claires devant, ou au-deſſus des maſſes ombrées, de manière que l'œil ne trouve point de grandes lignes brunes ou lumineuſes

qui traverſent toute l'étendue du tableau ni dans le ſens perpendiculaire, ni dans le ſens horizontal. Le jeu & le charme d'une compoſition pittoreſque dépendent de l'emploi varié & contraſté des maſſes ſubordonnées à la maſſe générale.

C'eſt ici le lieu de parler du *fond* dans un portrait. Les gens peu inſtruits le regardent comme facile, ſur-tout dans un buſte; à ce propos, on peut rappeller le mot de Rubens à quelqu'un qui, dit on, lui conſeilloit de faire exécuter un *fond* par un élève: celui, répondit ce grand homme, à qui je confierois le *fond* à faire ſeroit d'abord en état de faire la tête; & en effet quel brillant, quelle ſaillie, quel mouvement, quelle puiſſance n'acquiert pas une tête peinte par un homme habile lorſqu'il lui a donné le *fond* qui lui convient! De Piles conſeille d'y multiplier les teintes de couleurs. Il avoit obſervé de tels *fonds* dans quelques têtes de Rembrant, & de cette pratique il faiſoit un principe général. Cependant le ſeul cas où le *fond* admet une grande diverſité de teintes, c'eſt lorſque la tête eſt faite dans ce genre de travail. Si au contraire le goût du coloris eſt ſimple dans la tête, le *fond* doit l'être auſſi. Car s'il ne règne pas un grand rapport de coloris entre l'objet & ſon *fond*, il n'y a plus d'accord dans le portrait.

L'analogie eſt très-eſſentielle encore dans le ſtyle de l'exécution. Si, dans les figures, elle eſt nette, heurtée, fondue, qu'un pareil méchaniſme ait lieu pour le *fond*.

Ce principe me conduit à examiner une queſtion ſur laquelle on a généralement trop tranché pour la négative; ſavoir ſi l'on peut raiſonnablement faire

exécuter le *fond* de ſon tableau par une main étrangère. Il eſt certain que ſi l'artiſte choiſi pour faire un *fond*, par exemple, à un tableau d'hiſtoire, lui donne une teinte arbitraire, & l'exécute d'un manière oppoſée à celles des figures, il vaudroit mieux que ce *fond* fût médiocrement fait par l'auteur du tableau ; mais ſi, comme M. Machy l'a fait dans quelques-uns des tableaux de Carle Vanloo, l'architecture eſt peinte d'une manœuvre & d'une teinte analogues à celles de l'ouvrage, alors nous tiendrons pour l'opinion contraire. Nous avons vu des *fonds* de payſages de Patel dans des tableaux de *le Sueur*, où des yeux bien exercés pouvoient ſeuls appercevoir la différence des mains qui avoient fait l'ouvrage.

Les routes de l'art des fonds que nous venons de faire parcourir à nos lecteurs, ſemblent nous diſpenſer de nous arrêter long-tems ſur ce qui tient à l'expreſſion. Qui ne ſentira pas d'après tous les rapports que nous venons d'établir entre les figures & le *fond* du tableau, que l'expreſſion peut en être détruite, ou en devenir plus vive ? La diſpoſition d'un riant boſquet, un *percé* de ciel frais ajoutera à la tendre paſſion de l'Aurore lorſqu'elle s'abandonne aux careſſes de Céphale. Des plans très-ſimples, des maſſes énormes, des jours très-rares, ajouteront aux horreurs de la priſon qui enferme le triſte & innocent Joſeph.

L'art des beaux *fonds* n'a pas toujours été celui des plus grands maîtres, parce que les peintres les plus purs, les plus occupés de l'excellence des formes ne ſont pas ceux qui ont le mieux entendu le pittoreſque. On voit peu de beaux *fonds* de Michel-Ange, du Dominiquin & même de Raphaël. Berrettini de Cortone,

Luca Giordano, Rubens, & chez nous Jouvenet, Detroy fils, &c. ſont dans cétte partie des modèles qu'on peut offrir aux jeunes artiſtes, & des exemples à citer aux amateurs qui veulent étudier & connoître les détails de la peinture. (*Article de M.* Robin.)

FONDRE. (verb. act.) *Fondre* les couleurs ſignifie les unir les unes avec les autres de manière que cette union, agréable à l'œil, s'accompliſſe comme inſenſiblement.

Cette opération par laquelle on mêle enſemble les parties de deux couleurs qui ſe touchent, ſe fait en promenant doucement la broſſe de l'une à l'autre, juſqu'à ce qu'elles n'offrent aux extrémités où elles s'avoiſinent rien de dur, rien qui bleſſe la vue en altérant l'harmonie. La dégradation de la lumière, l'interpoſition de l'air, & ſur-tout les reflets opèrent à nos yeux cette fonte dans la nature colorée.

Dans chaque objet, il n'y a toujours qu'un ſeul point qui ſe trouve directement frappé de la lumière & qui préſente ſa couleur en quelque façon pure & dans tout ſon éclat. Les autres points, en s'éloignant de celui dont je viens de parler, perdent de proche en proche des dégrés imperceptibles de cette pureté & de cet éclat de la couleur locale; mais les parties de cet objet coloré éprouvent en approchant d'un autre dont la couleur eſt différente, un mêlange qu'occaſionnent les rejailliſſemens mutuels de rayons colorés, qui ſe font ſans doute par l'effet de l'incidence rapide & continuelle de la lumière.

Cette union des couleurs dans la nature s'opère donc avec une dégradation & des mêlanges ſi inſenſibles &

ſi doux, qu'il ſemble que toutes les teintes, tous les paſſages ſoient *fondus*, & pour ainſi dire amalgamés comme différens métaux qui ſe pénètrent par l'effet de la fuſion.

Telle eſt la manière générale dont opère la nature. Les développemens, les ſubſtitutions de ſubſtances les unes aux autres, les accroiſſemens, les dépériſſemens, la plupart des mouvemens & des révolutions qui ne ſont pas trop accidentelles & convulſives ſont tellement *fondues* que les points de tems & de diſtance qui les ſéparent trompent nos obſervations, & que les nuances de ces progreſſions échappent à la curioſité & à la perſpicacité humaine.

Mais ces réflexions ſont moins utiles aux jeunes artiſtes que quelques conſeils qu'on peut leur répéter ſur la *fonte* des couleurs.

Faites-vous un plaiſir, vous dira l'artiſte qui vous guide, d'obſerver & d'admirer cette *fonte* parfaite dont la nature colorée reçoit tout ſon charme, & dont elle vous préſente ſans ceſſe le modèle. C'eſt par de continuelles obſervations que vous apprendrez à diſcerner les différentes teintes dont chaque couleur eſt ſuſceptible.

Vous vous appercevrez qu'elles ſont innombrables & qu'elles ne peuvent ſe diſcerner ſenſiblement que par l'habitude de les obſerver.

Vous connoîtrez enfin que l'organe de la vue qui eſt la baſe de vos talens, peut recevoir un perfectionnement dont vous n'aviez pas l'idée, & dont les hommes qui croyent avoir la vue la plus parfaite, ſans l'avoir cependant employée à ces obſervations, ne ſe doutent pas.

Rien n'eſt ſi ordinaire aux hommes dont je parle que de penſer qu'un vaſe blanc, par exemple, un beau

linge, une feuille de papier, ſont d'un blanc à peu-près égal dans toute leur étendue. Qu'ils vous conſultent & vous leur démontrerez, les pinceaux & les couleurs à la main, que pour imiter exactement ces objets, il faut que vous formiez cent nuances différentes, & que le blanc pur de votre palette ne peut & ne doit trouver place que dans quelques touches où il deſigne le plus grand éclat que la lumière peut répandre ſur une ſurface blanche.

Vous devez déduire de ces obſervations ſur votre art (& cette déduction, quelqu'étendue qu'elle paroiſſe, n'eſt pas inutile pour vous) que vos ſens, quelque parfaits que vous les donne la nature, ſont, ainſi que votre eſprit & votre intelligence, ſuſceptibles d'un perfectionnement qui ne s'acquiert que par des ſoins & par l'habitude de les exercer.

Mais pour revenir aux ſens, ſi vous aimez la muſique (car aſſez ordinairement les favoris de la peinture ne ſont point étrangers aux autres arts, & le goût pour tous ceux qu'on nomme libéraux, peut être regardé comme un ſigne de vocation.) Si vous aimez donc la muſique, vous avez dû vous appercevoir combien l'ouie acquiert de juſteſſe, de ſenſibilité, de fineſſe, en s'exerçant à entendre attentivement les ſons modulés pour apprécier leurs intervalles, leurs nuances & leurs dégradations.

Les ſons, ſous l'archet de Tartini & de ſes élèves, ſe *fondoient*, pour ainſi dire, les uns dans les autres, comme les couleurs de la nature ſe *fondent* par l'effet du clair-obſcur.

Cependant cette dégradation inſenſible n'eſt pas auſſi uſitée dans la muſique que dans la peinture, ni ſi

absolue, puisqu'on procède dans l'art des sons par intervalles séparés sensiblement & qui doivent rester purs, sans pouvoir participer réellement l'un de l'autre : mais ces sons doivent le plus souvent être liés les uns aux autres par une espèce de *fonte* délicate qui fait une des perfections de l'exécution.

D'ailleurs on doit encore observer que la vue est plus continuellement exercée à l'effet des dégradations qui s'offrent sans cesse à elle, que l'ouie, qui reçoit presque sans cesse des sons ou des bruits incohérens, & qui n'ont rien d'harmonique. Il y a une dégradation, plus fine peut-être, dans les inflexions de la parole, que dans celles de la musique, parce qu'on parle plus souvent qu'on ne chante. Les Orateurs, les Comédiens, les auteurs exercés à lire leurs ouvrages, en démêlent les nuances, comme le peintre celles qui établissent l'harmonie de leurs ouvrages par la *fonte* des couleurs.

Je n'ajouterai à tout ce que je viens de dire qu'une dernière observation.

Si vous *fondez* trop pour ressembler mieux à la nature, vous risquez de tomber dans la mollesse qu'elle n'a point; car la nature offre dans l'ensemble de tous les objets une perfection inimitable : si vous ne *fondez* pas assez, vous pourrez, il est vrai, donner en apparence une certaine force à votre coloris; mais il n'offrira pas cette douce & nécessaire harmonie que présente le tableau de la nature. (*Article de M. Watelet.*)

FONTE. (subst. fém.) Ce mot appartient, ainsi que le verbe *fondre*, à l'art du statuaire lorsque les

modèles de cet artiſte doivent être exécutés en bronze. *Fondre* une ſtatue. Un accident conſidérable a obligé de *fondre* à deux fois la ſtatue équeſtre de Bordeaux. Les ſtatues antiques ſont d'une belle *fonte*. La *fonte* de la ſtatue équeſtre de Bouchardon n'a pas été auſſi heureuſe qu'un tel chef-d'œuvre l'auroit fait deſirer.

Pline, dans le 34e livre de ſon hiſtoire de la nature, nous a fait connoître les plus beaux bronzes employés par les anciens, & leurs différens mêlanges : il auroit été plus à deſirer qu'il nous eût tranſmis les procédés des anciens dans la *fonte* des ſtatues. Son ſilence, & celui de tous les auteurs Grecs & Romains, dont les écrits nous ſont parvenus, a fait perdre un art que les modernes ont été obligés de créer de nouveau.

Mais ſi les procédés des anciens ont été perdus, pluſieurs de leurs ouvrages en bronze ont été conſervés, & rendent témoignage à leur habileté dans l'art de la *fonte*.

La *fonte* de la ſtatue équeſtre & colloſſale de Marc-Aurele a été ſi heureuſe, que les ciſeleurs n'ont eu à réparer que les places des jets & des évents : le reſte eſt venu auſſi pur que pouvoient l'être les cires de l'artiſte. L'épaiſſeur de la fonte eſt par-tout égale, & ne ſurpaſſe pas celle d'un écu. Cet examen a été fait par Sandrart & par François Duqueſnoy, ſi célèbre entre les ſculpteurs, ſous le nom de François Flamand.

A une lieue de la Haye, dans un village nommé Voorbourg, & qui, du tems des Romains, ſe nommoit *Forum Adriani*, a été découverte une ſtatue antique, qu'on n'a pas encore fait les frais de déterrer, quoiqu'elle ne ſoit enſevelie que de huit pieds. Une

main de cette ſtatue en étoit détachée; elle a été envoyée à Péterſbourg à M. Falconet; ſi elle étoit étendue, elle auroit un pied de long; ce qui ſuppoſe une figure de neuf pieds; elle n'a qu'une ligne d'épaiſſeur, & eſt de la plus belle *fonte*. Le Comte de Caylus poſſédoit un pied colloſſal de bronze antique, long de près de deux pieds, en comptant le talon qui manquoit; la *fonte* étoit de deux lignes d'épaiſſeur; c'eſt le double de celle de Marc-Aurele, & de la ſtatue découverte à Voorbourg; mais c'eſt bien peu en comparaiſon de l'épaiſſeur que les modernes donnent à leurs *fontes*. D'ailleurs la fonte n'étoit peut-être pas d'une égale épaiſſeur dans toute la figure, & l'on pouvoit avoir donné plus de force au pied, parce que c'étoit une partie portante. Un grand nombre de bronzes antiques répandus en Europe, témoignent la même intelligence de la part des anciens fondeurs.

Les fondeurs modernes n'ont donc pas retrouvé toute la perfection de l'art antique, puiſqu'ils ne ſavent *fondre* que très-épais. Comme les anciens exécutoient en bronze des colloſſes de cent & cent-vingt pieds de hauteur, ils avoient bien été obligés de trouver des moyens de rendre leurs *fontes* légères.

On deſireroit ſavoir ſi les *fontes* de ces énormes ouvrages ſe faiſoient d'un ſeul jet ou par aſſiſes: c'eſt encore un point ſur lequel les anciens auteurs n'ont pas ſatisfait notre curioſité.

M. Falconet, à qui deux grandes *fontes*, qu'il a exécutées, & une autre dont il a été témoin, ont donné une grande expérience, eſt perſuadé qu'il n'eſt rien moins qu'impoſſible de *fondre* d'un ſeul jet des colloſſes de plus de cent pieds. » Quand le modèle d'une

» statue qui doit être de bronze est fait, on pose au bas, » dit-il, un fort chassis de charpente qui sert à porter » le moule de plâtre; il sert également à le remonter sur la place où doit être fondue la statue. Si par » derrière le modèle, que je suppose de cent pieds, » on élève d'à plomb ce même chassis, que le moule » s'y joigne dans toute sa hauteur, & qu'ensuite il » soit remonté sur le chassis posé horizontalement, » la hauteur ainsi disposée ne sera plus que de vingt-» cinq ou trente pieds, selon son épaisseur (je suppose une figure pédestre) & la longueur sera de » plus de cent pieds en y comprenant l'épaisseur du » moule. Comment faire parcourir au bronze cette » étendue? La difficulté ne seroit pas insurmontable. » On construiroit deux fourneaux, trois s'il le falloit; » le métal au même degré de fusion, les fourneaux » partiroient ensemble, & la statue seroit tout aussi » bien fondue que si elle n'avoit que vingt-cinq ou » trente pieds ». Les personnes qui n'ont pas même la plus légère idée des *fontes*, sentiront ce qu'on gagneroit à cet égard en couchant le moule au lieu de le tenir debout.

On seroit tenté de croire que la plus ou moins grande épaisseur des *fontes* est indifférente pourvu qu'elles donnent une belle empreinte. Cependant on ne niera pas que ce ne soit un avantage d'épargner du métal & de diminuer les forces nécessaires pour remuer un colosse. Mais si un ouvrage colossal a des parties considérables qui s'avancent sans avoir d'appui, il est alors bien essentiel que ces parties soient légères, puisque leur poids menaceroit le monument de sa chute. Dans la statue équestre & collossale de Pétersbourg, la ma-

chine entière n'a d'appui que les pieds de derrière du cheval ; il étoit donc très-essentiel que les parties antérieures du monument fussent tenues d'une grande légèreté. Cette nécessité a engagé l'artiste à ne pas suivre la pratique générale des modernes, & à donner au devant de sa *fonte* une légèreté qui n'avoit été connue que des anciens.

Comme nos statuaires abandonnent à des ouvriers fondeurs le soin de jetter en bronze les ouvrages dont ils ont fait les modèles, il semble que l'article *fonte* devroit, dans l'Encyclopédie methodique, appartenir au *Dictionnaire des arts méchaniques*. Mais il appartient en effet au *Dictionnaire des Beaux-Arts*, parce qu'il est très-nécessaire que les statuaires sachent diriger leurs fondeurs, & parce qu'ils peuvent se trouver dans des circonstances qui les engagent à fondre eux-mêmes. Les anciens dirigeoient les *fontes* de leurs ouvrages ; Pline & Pausanias ne nous permettent pas d'en douter. Leur exemple fut suivi par la plûpart des sculpteurs Italiens ; long-temps même les grands artistes de l'Italie furent à la fois sculpteurs, fondeurs, peintres & architectes. En France, Desjardins fondit lui-même le monument de la place des Victoires.

Si l'auteur de la statue équestre de Pétersbourg, M. Falconet, s'en étoit remis à la routine d'un fondeur, il se seroit vu contraint de renoncer à la composition de son ouvrage, puisqu'il n'auroit pu être exécuté dans toute l'épaisseur que les sculpteurs modernes donnent à leurs *fontes*.

Les détails de la *fonte* appartenant à la manœuvre des arts plutôt qu'à leur théorie, nous les renverrons au Dictionnaire destiné à traiter de la pratique ; mais

nous croyons devoir en donner au moins ici une idée légère aux lecteurs dont les procédés de cet art peuvent exciter la curiosité.

Il est nécessaire que l'attelier soit spacieux, puisqu'il doit contenir le fourneau & le moule qui recevra le métal en fusion : il faut d'ailleurs qu'un grand nombre d'ouvriers y puissent travailler à la fois sans se gêner mutuellement.

On ensevelit ordinairement le moule dans une fosse profonde ; & comme on doit craindre l'inondation & même toute espèce d'humidité, on choisit pour la creuser un terrein élevé. Cependant, au lieu de creuser une fosse, on peut construire le fourneau de manière qu'il domine le moule. C'est ainsi qu'a été exécutée la *fonte* de la statue équestre de Girardon, & le terrein marécageux de Péterbourg a obligé d'opérer de même pour la statue équestre de Pierre I. L'auteur de ce monument trouve de grands avantages dans ce procédé, & attribue l'usage de s'enterrer dans une fosse étroite & profonde à la routine des fondeurs d'artillerie.

La chauffe & le fourneau sont construits en briques. On choisit pour les parties les plus exposées à la grande ardeur du feu des briques qui soient difficiles à se vitrifier, & au lieu de les maçonner avec du mortier, on les gâche avec la terre même dont sont faites ces briques. Après la construction du fourneau, on lui donne le recuit ; ce qui se fait en le remplissant de briquaillons, c'est-à-dire de briques cassées, & en faisant dans la chauffe un feu égal à celui qui sera employé pour la *fonte* du métal.

Cependant le statuaire a fait en plâtre le modèle de sa statue telle qu'elle doit être en bronze. La desti-

nation de ce modèle eſt d'être moulé pour fournir le creux qui ſera rempli par la matière en fuſion. On commence donc par le moule en plâtre, & tout ce qui eſt en relief dans le modèle eſt en creux dans le moule. Il peut être conſidéré comme un cachet qui, gravé en creux, donne en relief ſon empreinte ſur la çire. Ce moule eſt conſtruit par pièces détachées qui peuvent ſe ſéparer & ſe réunir; un fort chaſſis de bois de chêne lui ſert de baſe. Pour que le plâtre du moule ne ſe colle pas à celui du modèle, on enduit celui-ci d'huile d'œillet, qu'on y applique au pinceau.

Le moule fini, & toutes les pièces exactement numérotées pour être facilement reconnues dans la ſuite, on les démonte.

Mais le bronze de la ſtatue ne doit pas être maſſif; il ne doit avoir qu'une épaiſſeur déterminée, & il eſt même bon que cette épaiſſeur ſoit auſſi légère qu'il eſt poſſible. Il faudra donc, avant de procéder à la *fonte*, établir un noyau qui rempliſſe la cavité du moule en laiſſant ſeulement entre lui & ce moule un vuide égal à l'épaiſſeur que doit avoir le bronze. C'eſt par le moyen de cires appliquées au moule de plâtre qu'on ménage ce vuide. Elles ſeront fondues quand le noyau & le ſecond moule qui doit recevoir le métal, & qu'on appelle moule de potée, ſeront faits. Alors, par leur fuſion, elles laiſſeront vuide la place que doit occuper le bronze.

On commence par enduire intérieurement d'huile commune les pièces du moule, comme on avoit enduit extérieurement le modèle. Enſuite on donne à cette même partie intérieure, ou creux du moule, pluſieurs couches de cire fondue qu'on étale à l'aide d'un pinceau, comme

comme ſi l'on peignoit. On multiplie ces couches juſqu'à ce qu'elles parviennent enſemble à l'épaiſſeur d'une ligne ou d'une ligne & demie. Il eſt vraiſemblable que les anciens, dont les *fontes* étoient très-minces, s'en tenoient à ces couches au pinceau.

Mais comme les modernes ont la pratique de tenir leurs *fontes* très-épaiſſes, ils faut qu'ils ajoutent à ces premières couches une épaiſſeur égale à celle qu'ils veulent donner au bronze. Ils y parviennent en recouvrant les couches appliquées au pinceau de tablettes de cire amollies dans l'eau chaude, qu'ils pétriſſent & qu'ils introduiſent dans le moule avec les doigts, en ſorte qu'elles ne faſſent qu'un corps avec les premières couches.

Avant de rétablir le moule garni de ſes cires pour y couler le noyau, il faut préparer à ce noyau un ſoutien qui en embraſſe toutes les parties. C'eſt ce qu'on appelle une armature; on la compoſe de fer, parce qu'elle doit avoir la force de réſiſter aux efforts du métal en fuſion, & à la plus grande chaleur. Le plus grand nombre des pièces de cette armature doit ſe ſupprimer dans la ſuite, ainſi que le noyau lui-même, quand la *fonte* ſera terminée. Elles doivent donc être ſolides, & en même-temps diſpoſées de manière à ſe détacher aiſément les unes des autres. Quelques pièces cependant doivent reſter pour ſoutenir la ſtatue ſur ſa bâſe dans laquelle elles ſeront ſcellées. Ces pièces paſſent dans les jambes de la figure, ſi c'eſt une ſtatue pédeſtre; &, ſi c'eſt une ſtatue équeſtre, elles paſſent dans celles des jambes du cheval qui poſent ſur la bâſe. Il faut en ces parties que la forme des fers & celle des cires qui ſeront remplacées par le bronze ſoient tellement com-

binées que le bronze embraſſe étroitement le fer, & que celui-ci ne puiſſe ni vaciller, ni monter, ni deſcendre.

Quand l'armature eſt établie, on remonte le moule garni de ſes cires, & ce moule enveloppe l'armature.

Il reſte à couler le noyau qui doit remplir exactement toute la cavité du moule : on ſe ſert d'un mêlange de plâtre & de brique pulvériſé ; on réduit cette ſubſtance en une pâte liquide, & on la coule par les ouvertures qui ont été ménagées à deſſein dans le moule.

Quand le noyau eſt bien ſec, on démonte le moule, & les cires reſtent collées au noyau. Mais il ne peut ſe faire qu'elles n'aient abſolument éprouvé aucun dérangement, aucun affaiſſement ; il faut d'ailleurs nétoyer les coutures qu'y ont laiſſées les différentes pièces du moule. L'artiſte les répare & les rend telles que doit être ſon ouvrage en bronze. C'eſt le dernier moment où il puiſſe encore ſe corriger, donner à ſon travail des fineſſes qu'il aura pu négliger ſur le modèle, & même, s'il eſt néceſſaire, faire des changemens aux principales formes autant que peut le permettre le ſquelette de fer qui compoſe l'armature. On prétend que Girardon a fait, ſur les cires, des changemens conſidérables à ſa ſtatue équeſtre de la place Vendôme.

Il faudra que les cires ſoient renfermées dans un moule épais & ſolide qui prenne intérieurement toutes leurs formes, pour les donner enſuite au bronze qui les doit remplacer : mais il eſt néceſſaire de ménager des canaux qui verſeront le bronze liquide dans le creux qu'aura opéré la *fonte* des cires, & d'autres canaux pour donner l'iſſue à l'air déplacé par le métal. Les premiers ſe nomment des jets, & les ſeconds des évens. Pour que ces différens canaux ſe trouvent dans

le moule lorſqu'il ſera conſtruit, il faut commencer par les faire en cire. On les place à quelques pouces de l'ouvrage, & on les y joint par des liens de cire qui deviendront eux-mêmes des canaux quand toutes les cires feront fondues.

Ce travail terminé, on procède à l'enveloppe des cires, qui, après leur écoulement, produira un creux entre elle-même & le noyau, creux qui doit être entièrement rempli de bronze ſi la *fonte* a un plein ſuccès.

On choiſit pour faire cette enveloppe un mêlange de terre, de fiente de cheval, de creuſets blancs bien pulvériſés, & de poils de vache. On appelle cette compoſition *potée*, & le moule qu'on en fait ſe nomme moule de potée. La potée doit être ſi bien broyée & tamiſée qu'elle devienne liante comme les couleurs des peintres. Le premier uſage qu'on en fait eſt de l'étendre au pinceau ſur toute la ſurface des cires. On multiplie ces couches juſqu'à l'épaiſſeur de dix lignes, en obſervant de n'appliquer une nouvelle couche que lorſque la précédente eſt parfaitement ſèche.

Enſuite on enveloppe le tout de gâteaux de potée faits & poſés en forme de briques, & on remplit de potée molle les interſtices que ces gâteaux laiſſent entr'eux & ceux qui les ſéparent de l'ouvrage couvert lui-même de potée appliquée au pinceau. On donne à ce moule une épaiſſeur conſidérable ſur-tout par le bas, & on le fortifie de bandages de fer.

Il reſte à fondre les cires auxquelles on a ménagé des conduits d'écoulement qu'on garnit de tuyaux de cuivre, & à recuire le moule de potée. Cette opération exige que l'on conſtruiſe un âtre, des galleries, &c.

dont la description conviendra mieux au Dictionnaire de pratique. Il suffit de savoir que le feu, d'abord ménagé, doit être poussé graduellement jusqu'à son ardeur la plus violente. Pour une *fonte* collossale, il ne dure pas moins de trois semaines, &, quand il est éteint, le moule n'est pas moins de quinze jours à se refroidir.

C'est alors qu'après avoir bouché les canaux qui donnoient l'écoulement aux cires, on revêt le moule d'un enduit de plâtre qu'on appelle chemise & qu'on procède à son enterrage. En effet, quelque solidité qu'il ait par lui-même & par ses liens, il opposeroit encore une trop foible résistance aux efforts terribles du bronze en fusion s'il n'étoit pas enterré. On employe pour cet enterrage de la terre fine que l'on foule jusqu'à ce qu'elle forme une masse solide. Il ne paroît plus de tout le moule que les sommités ou bouches des jets & des évens.

C'est alors ordinairement que l'on construit le bassin qui doit recevoir le métal liquide à la sortie du fourneau & le porter dans les bouches des jets. Ce bassin se nomme *écheno;* le fond & les parapets en sont construits de briques maçonnées avec de la terre à four. M. Falconet, dans sa seconde *fonte*, a trouvé plus avantageux de faire construire l'écheno avec le moule; il étoit contenu par les mêmes liens de fer & renfermé dans la même cage.

Il ne reste plus qu'à fondre le métal, & à le faire écouler dans l'écheno, d'où il sera conduit aux différens jets. Cette opération exige des précautions, des soins, des détails qui se trouveront dans le Dictionnaire de pratique.

Quand le bronze eſt refroidi, quand on l'a dégagé de l'enterrage & du moule, il ſe préſente tel que doit reſter la ſtatue ſi la *fonte* a eu un ſuccès accompli; mais il eſt encore embarraſſé d'une forêt de cylindres de bronze, parce que le métal liquide a rempli tous les jets & tous les évens, & s'y eſt conſolidé. Il faut ſcier ces cylindres & accorder avec le reſte de la *fonte* les places qu'ils occupoient.

Si la *fonte* n'avoit abſolument aucun défaut, il ne reſteroit plus qu'à vuider le bronze du noyau qu'il contient, & de toutes les pièces de l'armature qui ſont devenues inutiles; mais ce ſuccès eſt bien rare. On éprouve preſque toujours quelques accidens qui doivent être réparés par le travail des ciſeleurs, & même quelquefois par de petites *fontes* faites ſur place.

Cet article n'eſt pas aſſez détaillé pour apprendre à fondre des coloſſes; mais il l'eſt aſſez pour ſatisfaire les lecteurs qui veulent ſavoir comment s'opèrent ces *fontes*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FORCE & FORT. *Force*, *fort*, noble, grand, fier, ſont des termes abſolument figurés dans le langage de l'art, & dont le ſens eſt, par cette raiſon, toujours un peu vague.

Il eſt un certain nombre de ces termes qui s'emploient avec des ſignifications à-peu-près analogues dans tous les arts libéraux; cependant les diverſes natures de ces arts, ſoit relativement à leur théorie, ſoit relativement à leur méchaniſme, mêlent à ces ſignifications des différences propres à égarer ceux qui penſent les bien comprendre, & qui s'en ſervent en comparant les arts les uns aux autres.

A l'égard de celui qui eſt le ſujet de cet article, on dit : *Ce diſcours a de la force*, *des vers forts*, *une muſique forte*, *une figure deſſinée fortement*, *un tableau fort de couleur*, *des ombres fortes*, *une touche forte.*

Toutes ces manières de s'exprimer ont rapport à l'énergie, & l'énergie appartient à l'ame ; non-ſeulement on ne l'acquiert point, lorſqu'on n'en a pas le germe, mais on la perd, ſi l'on n'eſt pas ſur ſes gardes dans l'exercice de l'art, ainſi qu'on perd ſon caractère dans l'habitude de la ſociété ; cependant, dans un grand nombre de circonſtances, on regrette d'en manquer. Il eſt donc à propos de dire à la jeuneſſe en général :

« Le deſir de paroître avoir de la *force* ne ſuffit pas » pour vous donner de la vigueur & de l'énergie ». Et aux artiſtes en particulier : « Ne penſez pas qu'un » *enſemble lourd*, une *figure muſclée avec affectation* » repréſente Hercule. Il faut que la figure de ce héros » faſſe penſer que ſa *force* eſt plus encore dans ſon ame » que dans ſa *charpente* & ſes formes ».

La *force* de la touche ne conſiſte pas non plus dans ſon *apparence très-prononcée*, mais il faut qu'elle ſoit *prononcée* ſur - tout dans ſa juſte place.

Le coloris à ſon tour n'eſt pas *fort* pour être *outré* ; mais il a toute la vigueur qui lui convient, lorſqu'il approche de celui que préſente la nature & qu'il eſt *accordé* ſuivant une juſte *harmonie.*

Les ombres noires ne ſont pas des *ombres fortes* ; ce ſont des taches obſcures & déplaiſantes.

La véritable *force* dans la peinture eſt donc la vérité de l'imitation ſentie & exprimée par un artiſte qui a une ame vigoureuſe ; ce n'eſt pas votre *force* que vous

devez repréſenter, mais la vigueur de la nature, qui a toujours celle qui convient aux circonſtances & qui vous la communique libéralement, lorſque vous avez ce qu'il faut pour la ſentir & pour la rendre. (*Article de M. Watelet.*)

Force (ſubſt. fém.) ſe dit de l'effet & de la couleur. Un tableau a de la *force*, s'il eſt coloré de manière que ſon effet reſte encore vigoureux lors même qu'on le réduit au ſimple clair-obſcur. La *force* peut être due au ton auquel le tableau eſt pouſſé; elle peut être due à la diſtribution des maſſes oppoſées entr'elles. Cette dernière partie de l'art doit même toujours néceſſairement contribuer à la *force*; car le ton ne la produiroit pas ſeul ſans le ſecours des oppoſitions. Pouſſez autant qu'il ſera poſſible les bruns de votre tableau; il ne ſera que noir & n'aura pas de *force* ſi ces bruns ne ſont pas oppoſés à des clairs. Le tableau de la galerie du Luxembourg dans lequel Rubens a repréſenté le Temps qui enlève la Vérité, doit ſa vigueur aux oppoſitions que l'artiſte a ménagées. « La vivacité des tons dont » la figure de la Vérité eſt peinte, dit M. Dandré-» Bardon, la fineſſe de tous leurs paſſages, la douceur » des demi-teintes & des ombres même dont ils ſont ac-» compagnés, relevent la couleur locale de la figure » du Temps. Tour-à-tour l'ardeur du coloris, la ſolidité » des demi-teintes, la vigueur des bruns, qui ſervent » à l'arrondiſſement du corps du vieillard, rendent » éblouiſſante la fraîcheur de la Vérité qui eſt dans » le printemps de l'âge ».

Le même Profeſſeur indique à l'artiſte différens ſtratagêmes qui peuvent contribuer beaucoup à la *force*

de ſes ouvrages. « Qu'il aſſaiſonne, dit-il, par l'aſſor-
» tiſſement du linge le plus clair, le ton d'une chair
» colorée; qu'il relève par l'aſſociation d'une étoffe
» brune l'éclat d'une carnation fraîche & lumineuſe,
» ou qu'il détache ſur un fond tout brillant des rayons
» du ſoleil, les objets recouverts de l'ombre la plus
» frappante. L'harmonie gagne infiniment à ces li-
» cences : il ne s'agit que d'en faire uſage à propos,
» de les placer judicieuſement, de les balancer de ma-
» nière que la douceur & l'équilibre des tons ne ſoient,
» pour ainſi dire, altérés que pour emprunter de cette
» altération plus de valeur & plus d'éclat ».

Quelque ſoit d'ailleurs le mérite d'un tableau, il n'aura pas tout le ſuccès auquel l'artiſte doit aſpirer, s'il manque de *force*. Un tableau peut être fin de tons, élégant de deſſin, bien entendu de compoſition; s'il n'a pas de *force*, il ſera peu remarqué. C'eſt la *force* qui appelle le ſpectateur, & qui l'avertit de loin qu'un tableau mérite ſes regards. Le peintre perdra donc un grand nombre de ſpectateurs, & peut-être d'admirateurs, s'il n'a pas l'art de les appeller par la *force*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FORCÉ (adject.) ſe prend dans le même ſens qu'exagéré. Cependant il peut y avoir une exagération louable & même néceſſaire; mais le mot *forcé* eſt toujours pris en mauvaiſe part. Un ouvrage de l'art ne doit être *forcé* ni de deſſin, ni de mouvement, ni de ton, ni d'expreſſion. (L.)

FORME. (ſubſt. fém.) La *forme* des objets eſt ce qui les diſtingue principalement les uns des autres à la vue & au tact.

Une des études principales du peintre eſt d'obſerver & de s'exercer à imiter les *formes* extérieures de tous les objets viſibles.

Ces *formes* ne ſont apparentes que par l'effet de la lumière & des couleurs, & elles ſont ſujettes aux altérations que leur occaſionne ce qu'on appelle l'effet perſpectif. Il en réſulte des erreurs, qui ſont des vérités d'imitation, & c'eſt une des raiſons pour leſquelles l'artiſte doit connoître & avoir préſens à l'eſprit, en peignant l'apparence des objets, leur nature propre, leurs accidens, & entr'autres ceux qui ont rapport à leur ſurface; car la peinture, indépendamment des figures & de la couleur, a des reſſources & des moyens d'exprimer qui conſiſtent dans la manière même d'appliquer les couleurs, *de prononcer la touche*, ce qu'on appelle en langage de l'art, le *faire*, & c'eſt par ces moyens qu'il fait paſſer le plus ſouvent à l'eſprit de celui qui voit ſes ouvrages, l'idée juſte des ſubſtances que la couleur & la figure même n'indiqueroient que foiblement. J'ai traité de cet objet au mot *caractère*; j'ajouterai ſeulement ici que les connoiſſances plus ou moins approfondies dont je viens de parler, ſont auſſi néceſſaires dans l'art d'écrire, que dans celui de peindre; car l'auteur qui parle d'un objet dont il ne connoît que le nom, ou dont il n'a qu'une idée infiniment vague, eſt privé de l'avantage de s'exprimer d'une manière que j'appellerai *caractériſtique*, & le choix de certains termes contribue infiniment à faire paſſer à l'eſprit du lecteur une idée plus ou moins juſte & préciſe de ce dont on parle. Je ne crois pas devoir donner ici plus d'étendue à ce rapprochement, & je me contenterai de rappeller que le peu de préciſion

dans les *formes* est un défaut sensiblement essentiel pour l'artiste, parce que l'apparence visible & palpable est un des objets fondamentaux de son art.

Dans la peinture, une figure dont le trait a quelque chose d'indécis, s'offre trop long-temps aux yeux pour que ce défaut échappe à celui qui la regarde. Elle arrête même le regard, parce qu'il n'est pas satisfait; car on cherche à se rendre compte des *formes* dans lesquelles on trouve à desirer. Ainsi ce défaut sollicite, pour ainsi-dire, les juges de l'artiste à le condamner.

Jeunes élèves, ce défaut qui, négligé, devient une habitude incorrigible, naît ou de ce que vous n'arrêtez pas d'une manière fixe & avec une attention assez active & intelligente, vos yeux sur les objets que vous regardez (& rien n'est si commun malheureusement, au moral comme au physique) ou de ce que votre esprit & votre main n'ont pas assez bien établi entr'eux cette correspondance fine, prompte & fidèle, qui vous est indispensable, ou de ce qu'enfin vous ne réunissez pas dans votre esprit, lorsque vous dessinez ou peignez, les idées principales & caractéristiques des substances que vous représentez. Ne représentez donc rien que vous n'en soyez entièrement occupés & pleins. *Faites ce que vous faites; peignez ce que vous peignez*, & dans tous les succès que vous desirerez, rappellez-vous cette maxime qui, si elle étoit universellement suivie, en rendroit bien d'autres inutiles.

Je dois ajouter, en terminant cet article que, lorsqu'on loue les ouvrages de l'art ou qu'on dispute sur sa théorie, on employe souvent ces termes: *belles formes*, *beauté des formes*. Ces expressions ont rapport ou au sentiment particulier de celui qui s'en sert, ou

aux idées que j'ai cherché à développer aux mots *Beauté*, *Beauté idéale* & *Grace;* ainsi je n'entrerai ici dans aucune autre explication. Je dirai seulement que les belles *formes* ont toujours pour base les proportions, les dimensions & les justes convenances; mais que leur perfection est un chef-d'œuvre peu commun de la nature, comme le talent de les sentir, de les concevoir & de les rendre, est un don admirable & rare. (*Article de M. Watelet.*)

FOUGUE (subst. fém.) vient du mot latin, ou plutôt du mot italien *fuga*. Dans les instans de *fougue*, les idées semblent s'échapper & fuir en foule de l'imagination. Le mot *fugue* en musique a la même origine.

La *fougue* est une qualité plus dangereuse qu'utile dans les lettres & dans les arts. Si l'homme qui, dans la *fougue* de son imagination, produit une surabondance d'idées, pouvoit ensuite les examiner de sang-froid, adopter les unes, rejetter les autres, donner à celles qui méritent d'être conservées toute la perfection dont elles sont susceptibles, sans doute il tireroit de grandes richesses de ses fougueuses conceptions. Mais ce sang-froid lui manque. Il produit en quelque sorte à son insu, & ce qu'il a produit, il ne sait pas le juger. Ou il est sur le trépied, ou il n'est rien. Ses instans de *fougue* sont succédés par d'autres instans de *fougue*, ou par des instans de stérilité; il n'en a pas pour la réflexion, pour la sagesse. Il n'a de l'imagination que comme le malheureux attaqué d'une fièvre brulante & plongé dans le délire; quand sa fièvre s'affoiblit, il tombe dans l'abattement. Il ne sait ni disposer ses idées, ni les mettre en œuvre, ni les perfectionner. Il conçoit

& ne peut mettre à terme ; il n'enfante pas, il avorte. Artiſte ou écrivain, il ne fera que des eſquiſſes informes ou des ouvrages manqués. (*Article de M.* LEVESQUE.)

F R

FRAICHEUR (ſubſt. fém.) FRAIS (adj.) Ces mots expriment une qualité toujours relative au ton général d'un ouvrage de peinture. On dit : la peinture en détrempe & celle à freſque ont plus de *fraîcheur* que celle à l'huile, parce que les couleurs peuvent davantage approcher du ton de la lumière. Ce ciel eſt d'un ton *frais*, parce que le coloris en eſt brillant & pur.

Le mérite différent d'un ton *frais*, eſt celui qu'on accorde au ton doré. Les tons ſourds, obſcurs, les teintes ſales ſont les défauts oppoſés à la *fraîcheur* des tons. L'excès des tons *frais*, c'eſt quand ils ſont crus.

Veut-on des exemples de ces différens attributs du coloris, pris dans les grands Maîtres, pour avoir la juſte acception du mot *frais* en peinture ? Les Baſſans quoique très-grands coloriſtes ſont rarement *frais* ; Rottenhamer, Verff, Rubens même ſont crus ; Jordaens, Lafoſſe ſont dorés ; les tableaux de Claude Gelée, de Velde, de Backuyſen, ſont *frais* ; les tableaux du Titien ſont *purs*, les beaux portraits de Vandick & de Rembrandt, ont cette qualité au plus ſublime dégré ; ils ſont brillans.

On pourra ſentir la difficulté de ce rare mérite dans la peinture à l'huile, quand on ſaura qu'il conſiſte à uſer des tons & des teintes les plus précis par le rapport & l'oppoſition qu'il doit y avoir entr'eux, à les

composer du moins de couleurs possibles, à les choisir tels qu'il atteignent l'éclat de la plus vive lumière, sans être ni fades, ni blancs, sans rien perdre de la couleur locale, qu'il consiste enfin à poser chaque ton avec légèreté, & à le savoir fondre avec celui qui le touche sans rien altérer de sa *fraîcheur*. Il faut encore, pour peindre *frais*, que les couleurs à employer soient bonnes, solides, que les huiles soient pures, que les fonds ou impressions soient faits avec les plus grands soins, afin que les couleurs qu'ils reçoivent ne puissent pas devenir sales ou jaunes en vieillissant. Ce court exposé peut faire juger du mérite d'un tableau vraiment *frais*. (*Article de M.* ROBIN)

FRAISQUE, genre de peinture. Aujourd'hui on écrit *fresque*, avec raison, parce que ce mot vient du féminin de l'adjectif italien *fresco*. *Voyez* FRESQUE.

FRANC (adj.) FRANCHISE (subst. fém.) Ces mots expriment communément un mérite du méchanisme de la peinture, méchanisme qui consiste dans la touche, soit que l'artiste use de ses couleurs ou de son crayon.

La *franchise* du pinceau suppose toujours la netteté, la légèreté ; mais elle doit être le fruit du savoir de l'artiste, & du vif sentiment de la forme qu'il exprime.

La *franchise* de la touche se confond toujours par les gens qui ne sont pas consommés dans l'art, avec la netteté sans justesse, avec la dureté, & souvent même avec la sécheresse qu'une main conduite par l'ignorance & l'audace, ose mettre dans sa touche. Cette assurance de main, qui n'est qu'un métier, peut tromper

même l'homme inſtruit dans le premier moment qu'il regarde un ouvrage. Cependant cette qualité ſéduiſante eſt ſouvent celle d'un ignorant qui parle ſans pudeur de choſes qu'il n'entend pas, & en impoſe à des gens qui les entendent encore moins que lui. Ces mots *franc* de pinceau, *franchiſe* de touche ont gâté bien de jeunes talens, qui ſe ſont piqués de cette prétendue *franchiſe* avant d'acquérir le ſavoir. Le ſuccès trompeur & dangereux qu'elle leur a valu trop tôt, les a bornés dès le commencement de leur carrière.

La *franchiſe* de pinceau de Lanfranc, de Jouvenet, de Vouet, de le Sueur, &c. étoit un don de la nature qu'ils n'avoient pas cherché à acquérir.

On peut encore appliquer ce mot au coloris & à l'effet, quand le ton a été choiſi avec juſteſſe ſous ce double rapport, & poſé ſans être fondu ni ſali ; on dit alors: telle partie eſt d'un ton bien *franc*, d'une couleur bien *franche*. Rubens étoit très-*franc* de teintes, &c. (*Article de M.* ROBIN.)

FRESQUE (ſubſt. fém.) Peinture qui s'exécute ordinairement ſur un enduit encore frais de chaux & de ſable combinés.

De toutes les manières de peindre, la *freſque* eſt la plus ancienne, la plus durable, la plus prompte, la plus digne d'orner les grands édifices. Ajoutons que de nos jours ce genre de peinture eſt le moins en uſage.

Il paroît que les fragmens de peintures antiques qui nous viennent des Romains ſont tous à *freſque*. Norden, cité par Winkelmann (1) parle des reſtes de palais &

---

(1) Tome I. pag. 114.

de temples en Egypte où ſont des figures colloſſales peintes ſur des murs de quatre-vingt pieds de hauteur. La deſcription que ces écrivains font de ces peintures, de l'enduit préparé ſur lequel elles ont été couchées, de la manière dont les couleurs ont été employées, tout enfin déſigne la peinture à *freſque*.

On peut auſſi montrer, à la vérité, des moſaïques & des peintures ſur des vaſes étruſques, ou ſur des uſtenſiles Egyptiens qui annonceroient une antiquité égale à ces peintures à *freſque ;* mais les préſomptions de droit d'aîneſſe n'en feront pas moins en faveur de la *freſque*. Car 1°. l'eſpèce de tableau que la moſaique produit, eſt toujours une copie de la peinture. 2°. L'art de peindre ſur les vaſes, tel que nous l'offrent les antiquités étruſques, a dû être précédé par celui de peindre ſur les murs, puiſqu'il exige une plus grande recherche, & plus de dextérité dans l'opération manuelle ; d'ailleurs on a dû former des tableaux ſur les murs des palais & des temples avant que d'en orner les vaſes aux uſages des tables & des autels. Le goût de ces détails n'a pas dû naître avant celui des grandes maſſes. Cette marche n'eſt jamais celle des connoiſſances humaines, parce qu'elle n'eſt pas celle de la nature.

Quant à la ſolidité de la *freſque*, elle eſt démontrée par l'exiſtence des fragmens antiques qui annoncent ſa haute antiquité. Il n'y a point d'autre ſorte de peinture qui eût pu réſiſter de même aux injures des ſaiſons, à l'aridité exceſſive de certains climats, à l'humidité des ſouterreins, & aux encombremens faits par les Barbares. Qu'on ne combatte pas notre opinion en faveur de cette peinture par la durée auſſi grande

de celle des momies. Non-ſeulement ces objets étoient renfermés dans des conſtructions très-ſoignées ; mais encore on peut fort bien ne pas adopter en ſon entier le ſyſtême du Comte de Caylus, (Rec. d'Ant. tom. 5.) qui prétend que la peinture des momies eſt une eſpèce de détrempe préparée avec de la colle. Cette colle prétendue étoit probablement un mordant qui s'imprégnoit très-fortement dans les matières dont ces corps étoient enduits, ou cet enduit lui-même étoit une préparation de chaux ſur laquelle les couleurs étoient appliquées quand il étoit encore frais : ce qui ſuppoſeroit une eſpèce de *freſque*. Autrement on ne ſauroit penſer que ces peintures, ſuppoſées en détrempe, ſe fuſſent conſervées juſqu'à nous.

Les mémoires de la Chine, vol. II. nous parlent de la peinture ſur pierre des artiſtes de cet Empire, qui eſt faite auſſi avec de la colle ; mais elle ne peut, quelque bonne qu'on ſuppoſe cette colle, quelque ſolide que ſoit le vernis en cire dont elle eſt enſuite couverte, réſiſter aux brouillards & aux pluies fréquentes, qui doivent bientôt diſſoudre ce vernis.

Nous dédaignons de faire entrer en comparaiſon, avec la durée de la *freſque*, celle de la peinture à l'huile ; nous voyons que, même dans les intérieurs, cette dernière eſt détruite en très-peu de temps, lorſqu'elle eſt faite ſur le mur.

Comment la peinture à *freſque* ne ſeroit-elle pas la plus ſolide de toutes ? L'enduit frais qui reçoit la couleur en eſt imprégné aſſez fortement pour la retenir tout le temps de ſa durée. Cet enduit bien fait ſe détache rarement du mur ſur lequel il eſt appliqué avec les précautions convenables. Or peut-on demander d'un tableau

tableau une plus grande solidité que celle de la muraille sur laquelle il est fait ?

L'enduit composé, comme nous l'avons dit, de chaux & de sable, devient d'une dureté égale à celle des pierres elles-mêmes. Les monumens anciens attestent cette assertion. Notre enduit de plâtre, que la chaleur fait écailler, que l'humidité & la gelée détruisent en peu d'années, ne peut lui être comparable.

Il y a des opinions diverses sur la nature des climats propres à conserver les *fresques*. Dans un ouvrage in-4°. page 399, sur l'Architecture, les divers genres de peinture &c. Felibien dit : » On a remarqué que les » couleurs à *fresque* changent moins à Paris qu'en Ita» lie ou en Languedoc, ce qui arrive peut-être à » cause qu'il y fait moins chaud qu'en ces pays-là, » ou bien que la chaux est meilleure ici. » M. Falconet paroît contredire cette assertion dans ses notes » sur Pline, tome 1 page 223, de ses œuvres diverses, Paris, 1787. » La Peinture à *fresque*, selon cet auteur, » se conserve mieux dans les pays chauds & secs que » dans nos climats septentrionaux & humides. » Quelqu'opposés que paroissent les sentimens de ces deux écrivains, il y a moyen de les concilier en accordant au premier, qu'en effet l'exposition à un soleil ardent est capable d'opérer un grand changement dans les couleurs ; changement qui doit être moins prompt dans les climats tempérés, & qu'elles ne doivent point subir du tout dans ceux où le soleil a très-peu de vigueur. On doit penser comme le second par rapport aux gelées des pays du nord, qui causent la perte inévitable des peintures à *fresque*. Ces gelées font éclater les pierres, elles corrodent même les veines de terre pétrifiées

dans le centre des marbres de couleur, enfin rien ne résiste à leur effet destructeur.

Mais nous croyons être parvenus à rapprocher ces idées différentes, par les essais & les observations que nous avons faits sur des peintures à *fresque*. Ils nous ont portés à conclure que le choix du lieu est très-important, lorsqu'elles sont au-dehors, & nous avons cru que l'exposition au nord étoit la plus favorable dans les pays où il gèle rarement; & dans les climats froids, celle du couchant, parceque les premiers rayons du soleil levant, ont après les gelées, une action très-nuisible. A cet égard nous n'adoptons pas en tout le sentiment de M. Falconet sur les dangers de l'humidité pour la *fresque*. Et voici nos raisons. 1°. Les peintures antiques retirées des lieux humides, où elles étoient enterrées depuis des siècles, avoient, sous des monceaux énormes de terre, conservé toutes leurs couleurs. Celles des ruines d'Herculanum, a-t-on observé, les ont au contraire perdues en très-peu de tems, lorsqu'elles ont été desséchées par l'air extérieur. 2°. Le mortier dont la peinture à *fresque* suit la durée ne se détruit pas dans nos climats pluvieux. On sait qu'il a fallu user de la poudre pour détruire des portions, à présent incommodes, des thermes de Julien, rue des Mathurins, qui étoient toutes de mortier. Le morceau de *fresque* à l'air dans le climat de Paris, qui nous ait paru le mieux conservé, est exposé au couchant. Il est du dix-septième siècle, & n'a pas été épargné par les ouvriers qui ont construit dans son voisinage.

Après le choix du lieu, reste celui des matériaux, pour s'assurer de la durée de la *fresque*. Il faut spécialement s'occuper de la composition de l'enduit. Pour être

bon, il faudroit qu'il fût fait comme le mortier des anciens. On le dit introuvable. Cependant nous pensons qu'on en peut approcher avec les soins nécessaires. Nos idées sur ces détails tiennent à la manœuvre de l'art, qui doit faire l'objet du dictionnaire de pratique. Ainsi nous passerons à l'épithète *prompte* que nous avons donné à la peinture à *fresque*.

En définissant ce genre de peinture, nous avons dit qu'il se faisoit sur l'enduit frais, & son nom vient de cette pratique essentielle, sur-tout lorsqu'elle est au dehors des édifices. *Fresca* italien, en est le mot étymologique; ou plutôt le mot *fresque* est l'imitation de l'italien. Disons en passant que les vieux auteurs, tels que Félibien, écrivoient *fraisque*; sans doute du mot françois frais, ce qui exprime la même idée.

On conçoit que si on ne peint pas sur l'enduit dans un espace très-court, il se sèche avant que l'artiste l'ait couvert de sa couleur. Il faut aussi, pour prévenir cet inconvénient, que le peintre ambitieux de faire un tableau raisonnable & pur, arrive tout armé auprès du champ de son travail. A cet effet, il a des dessins très-arrêtés pour les *contours* & pour les places des lumières & des ombres; par-là il est assuré des formes en *calquant* ces dessins avec une pointe de fer qui les imprime aisément sur le mortier frais, & la plus importante partie de l'art s'y trouve tracée.

Pour ne pas s'égarer dans le choix des tons de couleur, souvent ces dessins ou cartons sont lavés de la teinte que l'artiste a déterminé d'employer dans ses ouvrages; on en voit de préparés ainsi de la main de Raphaël; ils sont à Londres, & on les a nommés cartons d'Hamptoncour, du lieu où ils étoient jadis dé-

poſés ; on en voit auſſi de Jules Romain chez le Duc d'Orléans, &c.

Obſervons que ces deſſins ne ſont pas faits ſur ce qu'on entend en françois par du carton ; car comment les calquer ? Mais ſur de grands papiers. Ce mot de carton nous vient du *cartone* italien, augmentatif de *carta* qui veut dire papier.

Si les cartons ne portent pas la couleur projettée, le peintre doit la trouver ſur un petit tableau où ſon travail eſt arrêté pour l'effet & pour le coloris. Les modernes ont uſé de cette dernière méthode. Auſſi leur a-t-elle fourni les moyens de mettre dans leurs productions à *freſque* plus d'accord, de coloris & d'effet qu'on n'avoit fait juſqu'alors.

Nous voici parvenus au point qui, à notre avis, fait une des plus éminentes diſtinctions de cette peinture : c'eſt qu'elle eſt la plus convenable aux talens ſupérieurs, aux peintres vraiment ſavants.

Ce n'eſt pas par l'adreſſe de la main que Raphaël, Michel-Ange, Jules-Romain, &c. ont atteint les ſublimes parties de l'art, & ſe ſont immortaliſés par les chefs-d'œuvres de Florence, de Rome, & de Mantoue : ils ont dédaigné ce petit mérite, fruit de la ſeule pratique. C'eſt par le choix de piquantes & de fières attitudes, par des formes ſavantes, bien ſenties & propres à chaque caractère, par des idées générales capables de s'emparer des ſens & de fixer l'attention, enfin c'eſt par tout ce qui eſt du reſſort de l'eſprit & de l'ame, qu'ils ont atteint les hauteurs du grand art de peindre ; l'ouvrage d'un artiſte qui s'occupe des gentilleſſes & des graces du pinceau dont la peinture à l'huile eſt ſuſceptible, pourroit-il préſenter tout à la

fois les parties dans lesquelles réside vraiment le sublime?

Si Raphaël a fait des tableaux à l'huile dignes d'entrer en comparaison avec ses *fresques* du Vatican & ses cartons d'Hampton-court, tels que la célèbre transfiguration, les tableaux de la collection du Roi de France &c, c'est peut-être parcequ'il usoit de la pratique des cartons, ou grands dessins, pour ces sortes d'ouvrages, comme pour ceux à *fresque*, & que par-là, il s'assuroit de grandes parties de dessin. Il n'avoit plus alors qu'à s'occuper de la couleur & de cette fonte de peinture qu'il adoptoit dans ses tableaux à l'huile.

Quand il fut question de peindre dans la chapelle Sextine, (1) le Frère Sébastiano, peintre Vénitien, conseilla au pape de forcer Michel-Ange à le faire à l'huile, & le mur fut préparé à cet effet. Le grand homme arrive & fait dégrader cet apprêt : » disant » fièrement que la peinture à l'huile n'étoit bonne » que pour les dames, les personnes lentes & qui se » piquent d'adresse tels que le frère Sébastiano ; » & l'ouvrage fut fait à *fresque*, parce que ce genre de peinture méprise cette attention à la manœuvre ; vain mérite, qui est perdu pour elle. La touche disparoît dans l'enduit qui la dévore, elle n'occupe pas l'ame du grand artiste qui alors est toute entière aux caractères, aux formes, aux expressions & à la saillie des corps. Son goût ne se manifeste pas sans science, sa main ne s'occupe que d'exprimer, & il se livre tout entier à cette tâche difficile, la seule digne de lui. S'il la

(1) Vasari vita di Sebastiano frate del Piombo.

remplit, le ſpectateur eſt tranſporté: & comme l'auteur, il ne cherche rien au-delà.

S'il eſt vrai que dans les beaux arts, on doive préférer l'eſprit à l'exécution, la *freſque* ne doit rien perdre de notre admiration, par la raiſon que le métier ne s'y apperçoit pas.

On ſent bien que le petit détail des formes, la fonte exceſſive & ſuivie des teintes, le mérite d'une touche délicate & légère ne peuvent faire partie de la peinture, à *freſque*. Auſſi ne ſupporte-t-elle pas un examen rapproché comme les tableaux à l'huile. Elle a quelque choſe de ſec & de raboteux qui déplait. Un artiſte ou un amateur qui auroit compté ſur le ſuccès d'une *freſque*, placée près de l'œil, ſe ſeroit lourdement abuſé. Le vulgaire la trouvera toujours groſſière & peu finie.

La *freſque* ne doit guères s'employer que pour les palais, les temples & les édifices publics. Mais auſſi quel autre genre, dans ces vaſtes endroits, pourroit lui être préféré? large, piquante de tons, conſtamment fraîche, elle enrichit l'architecture, l'agrandit, l'anime & repoſe l'œil de la répétition de ſes formes, & de la monotonie de ſa couleur, dans un lieu ſurtout où les marbres de couleur & les bronzes ne ſont pas employés. Il y a plus, une belle *freſque* fait ſentir tout ce qu'une faſtueuſe architecture a de précieux, puiſque cette architecture ſert de cadre, de ſoutien & d'abri à cet art enchanteur qui arrête les regards & remue toutes les ames ſenſibles.

Quoique nous renvoyions au dictionnaire de la pratique ce qui regarde l'exécution de la *freſque*, ainſi que la nature & l'emploi des couleurs dont elle peut

ufer, il nous femble cependant que c'eft ici le lieu de démontrer qu'elle a des moyens de fraîcheur, d'éclat & de vigueur qui manquent à l'huile & à la détrempe.

Un principe connu fur toutes les efpèces de peintures eft qu'elles obtiennent d'autant plus de fuccès dans le coloris, qu'elles font moins loin de l'éclat des clairs & de la force des ombres de la nature. Comme les couleurs que la peinture employe ne l'atteignent jamais, on ne parvient à produire quelqu'illufion que par la comparaifon & les oppofitions des tons de couleur entr'eux.

Si le blanc à l'huile le plus beau, le plus pur, paroît lourd & gris comparé aux plus grands clairs qui font dans les blancs naturels, il s'enfuit que pour les copier avec fidélité, on eft forcé de dégrader avec une exacte proportion les tons qui fuivent ce premier blanc; Alors il eft néceffaire que les ombres du tableau foient plus foncées que celles du modèle; furtout, fi, depuis les plus grands clairs jufqu'aux bruns, on a proportionnellement fuivi la diftance qui s'eft trouvée entre les pouvoirs de la palette & les tons de l'objet copié.

Or, fi le blanc de la *frefque* eft infiniment plus clair que celui de l'huile, on obtiendra le même effet dans un ton moins brun. D'un autre côté, s'il eft conftant que les tons bruns que peut donner la *frefque* font beaucoup plus vigoureux que ceux de la détrempe, s'ils égalent même les bruns de la peinture à l'huile, il eft certain que fes moyens d'éclat & de vigueur font plus étendus que ceux de tous les genres de peinture. Ainfi dans les mains d'un artifte colorifte,

qui connoît bien les couleurs de la peinture à *fresque*; elle est la plus susceptible d'effet général, & plus capable qu'aucune autre manière de donner aux corps la saillie la plus approchante de la réalité.

Si la peinture à *fresque* réunit en elle, à l'avantage qu'elle tire d'être vue de loin, les plus grands moyens de puissance dans les effets, & les plus belles parties de l'art, qui ne conviendra pas qu'elle seule doit servir à la décoration des endroits spacieux, soit extérieurs, soit intérieurs, qu'on voudra embellir des charmes de l'art de peindre?

On n'use pas de nos jours de la peinture à *fresque*: osons en dire les raisons. D'abord elle exige les plus grands talens; écoutons Vasari dans le traité de la peinture, qui précède ses vies: » Beaucoup de nos peintres, dit-il, se distinguent dans les ouvrages à » l'huile & à détrempe qui venant ensuite à peindre à » *fresque* ne réussissent plus, parce que, de toutes les » manieres, c'est celle qui exige le plus de force, » d'assurance, & de résolution.... Si des hommes d'un siècle fécond en grands maîtres, avoient peine à exceller dans ce genre, que seroit-ce du nôtre? Mais nous n'exigerions pas les grands caractères de sublimité & de style, auxquels on étoit accoutumé du tems de Vasari. Nous ferions des *fresques* comme nous faisons des tableaux à l'huile. Mais l'Italie à côté des Michel-Ange & des Zuccharo, n'a-t-elle pas eu aussi des *fresques* des Cortonne, des Giordano, & des Franceschini? Chez nous Lafosse, Bon Boulogne, Perier en ont fait de très-estimables dont les artistes de nos jours pourroient bien approcher; ainsi passons à des causes plus réelles de l'abandon de ce genre. Elles

naiſſent du peu de ſavoir des perſonnes qui occupent les artiſtes & des mœurs du ſiècle. Une idée plaiſante ou même licencieuſe : voilà les ſujets qui piquent l'eſprit ; des couleurs crues, des effets de noir & d'ombre bien tranchans : voilà ce qui attaque l'œil ; une peinture bien liſſe, ou réveillée par des touches légères : c'eſt à quoi ſe bornent la connoiſſance de nos acheteurs & ce qui les ſatisfait pleinement. Ils ne cherchent pas les parties ſavantes de l'art qu'il faudroit étudier pour les bien connoître. Ils ne les apperçoivent pas même où ils les rencontrent ; & la *freſque* ne peut donner que ces grandes recherches ; ſes couleurs ſont peu brillantes, & elle n'offre pas les charmes du pinceau ; comment prétendroit-on au plaiſir d'en poſſeder ?

A cette cauſe du peu de charmes que la *freſque* préſente aux eſprits ſuperficiels, ſe joint un préjugé des architectes contre les peintures dans l'architecture. Blondel l'a ſémé par des raiſonnemens captieux : divers intérêts l'ont fait adopter, & de là la répugnance des conſtructeurs pour emploier la *freſque* dans les monumens dont ils ſont chargés. Il y a de fortes réponſes à faire aux ſophiſmes dont les architectes fortifient leur ſyſtême contre la peinture : nous les raſſemblerons dans l'article *Plafond*. (*Article de M.* Robin.)

FROID (adj.) Un ouvrage de l'art peut être *froid* de deſſin, de couleur, de touche, de compoſition, d'expreſſion. Le deſſin eſt *froid*, quand les lignes n'en ſont pas variées ? la couleur eſt *froide* quand elle eſt foible & peu appellante ; la touche eſt *froide*, quand elle eſt timide & peu prononcée ; la compoſition eſt *froide*, quand elle manque de mouvement ; l'expreſſion

est *froide*, quand les figures ne semblent animées par aucune affection intérieure. Quelquefois la *froideur* est relative au sujet. Quand le sujet exige un mouvement impétueux, la composition est *froide*, si elle n'a que le même dégré de mouvement, qui conviendroit à un sujet tranquille & qui lui donneroit toute la chaleur dont il est susceptible. L'expression est *froide*, si elle ne présente qu'une passion modérée, quand le sujet exige une passion violente.

L'artiste sage qui ne donne à ses compositions, que le mouvement qu'elles doivent avoir, & à ses personnages que le degré de passion qu'ils doivent éprouver, risque d'être traité d'artiste *froid* par ses contemporains, & sur tout par ceux de ses rivaux qui croyent avoir beaucoup de chaleur quand ils ne consultent jamais la saine raison.

On a vu des artistes qui trouvoient l'antique *froid*, & qui auroient craint de se refroidir s'il avoient considéré un tableau de Raphaël.

La véritable chaleur est une qualité de l'ame. L'artiste ne sera jamais *froid*, s'il voit, s'il sent tout ce qu'il doit représenter. Mais souvent toute la chaleur d'un artiste ne consiste que dans sa hardiesse & dans l'habitude de sa main. Ceux qu'il séduit le trouvent brûlant, parce qu'il exprime avec facilité les *froides* conceptions de son ame. (*Article de M. Levesque.*)

FRUIT (subst. masc.) Il est inutile d'employer ici ce mot pour exprimer le *fruit* qu'on retire de l'étude, dans la peinture, si ce n'est pour dire qu'il n'est pas égal à celui qu'elle produit dans les sciences abstraites, & que le *fruit* se réduit à bien peu de choses dans

l'art, si l'on n'est pas doué par la nature des qualités propres aux arts d'invention.

Peindre des *fruits* est un genre qui n'est guère séparé de celui de peindre des fleurs ; mais il offre moins de difficultés. D'abord, les *fruits* sont plus faciles à copier, parce qu'ils changent moins promptement de formes & que le peintre a tout le tems de les bien imiter. D'un autre côté, si la richesse des couleurs, la douceur du duvêt, sont des beautés communes à ces diverses & précieuses productions de la nature ; les formes détaillées des fleurs, & ce qu'elles montrent de feuilles diaphanes, est une tâche qu'on n'a point à remplir en peignant des *fruits*.

Les fleurs demandent donc une touche légère & variée, une transparence de tons qui particularise le talent du peintre de ce genre ; tandis que la pâte, la largeur & la fierté du pinceau avec lequel on rend le mieux les *fruits*, est un mérite commun à l'exécution d'un tableau d'histoire ; celui qui se destine à ce genre, profitera aussi beaucoup de leur étude ; parcequ'il y acquerra les moyens de colorier avec fraîcheur & puissance, & qu'en particulier il saura exécuter des *fruits* dans tous les sujets qui seront susceptibles de cet agréable & brillant accessoire. (*Article de M.* Robin.)

FU

FUYANT (part. act. pris quelquefois substantivement, car on dit le *fuyant* d'un corps, les *fuyans* d'un tableau.) C'est un terme de l'art de peindre consacré à la partie du clair-obscur. Les personnes peu instruites

l'employent souvent pour les mots *lointains*, dégradation de ton, de teinte, &c.

La partie *fuyante* d'un corps est celle qui échappe à l'œil, qu'il ne voit qu'en raccourci, avec laquelle enfin les rayons visuels forment un angle très-aigu.

Pour en rendre l'effet en peinture, il faut observer de ne jamais employer les plus grands clairs ni les plus grands bruns dans les tons qui doivent produire le *fuyant* d'un corps ; mais l'œil peu exercé, l'esprit peu nourri des principes des effets de la lumière, sont facilement trompés par le ton du fond sur lequel l'objet est détaché.

J'ai dit qu'on ne devoit jamais user des plus grands clairs, ni des plus grands bruns sur les parties *fuyantes*. Voici une maniere simple de démontrer la justesse de ce principe. Faites avec du papier très-blanc un rouleau, tenez-le perpendiculairement, & de manière qu'il reçoive le jour latéralement, par rapport au spectateur ; opposez à ce cylindre un fond brun. Dans cette position, l'œil peu exercé verra la forte lumière sur le bord du rouleau du côté du jour : illusion produite par le brun qui lui sert de fond. Car si vous remplacez le fond brun par un fond blanc, exposé à la grande lumière, il n'y aura personne qui ne voie alors que la partie *fuyante* du rouleau qui sembloit très-claire, n'est qu'une demi teinte qui se détache en brun sur le fond blanc éclairé, & le plus grand clair de ce rouleau se verra sur la partie la plus proche de l'œil : par cette observation le ton réel de la partie *fuyante* sera donné.

Il faudra agir en sens contraire pour avoir celui d'un corps brun. Donnez lui pour fond un objet éclairé

plus clair que lui, les parties *fuyantes* du coté même de la lumière paraîtront très-brunes : oppofez à ce corps brun un fond plus brun que lui ; vous verrez alors que les parties *fuyantes* ne font pas les plus grands bruns ; mais que les noirs fe trouvent dans la partie de l'ombre la plus oppofée aux rayons lumineux.

Ce principe eft appliquable à tous les *fuyans* des corps ronds, foit qu'il foient compofés de plufieurs petites parties comme une grappe de raifin, les maffes feuillées d'un arbre, ou que ce foit un corps qui ne foit pas divifé, comme une colonne ou tout autre corps folide dont on appercevra plufieurs faces. (*Article de M.* Robin.)

FUMÉE (fubft. fem.) Cette vapeur mérite l'attention du peintre. Elle a fourni à Léonard de Vinci un chapitre dont nous allons profiter.

Les milieux des tourbillons de *fumée* en font les parties les plus obfcures : ils s'éclairciffent & prennent de la tranfparence en approchant de leurs extrêmités ; ces extrêmités elles-mêmes fe perdent & fe confondent avec les objets qui leur fervent de fond....

Puifque la *fumée* fe termine imperceptiblement, les ombres qu'elle porte ne feront pas elles-mêmes terminées, & leurs bornes feront indécifes : elles le feront d'autant plus, qu'elles feront plus éloignées de la *fumée* qui les caufe ; elles paroîtront légères, voltigeantes & tourbillonnantes comme elle. A peine la *fumée* changera-t-elle l'apparence des objets qui feront derrière fes extrêmités ; elle cachera d'autant moins les corps devant lefquels elle eft interpofée, qu'elle fera plus éloignée

de l'œil du ſpectateur ; elles les cachera d'autant moins qu'elle ſera plus élevée, parcequ'elle ſe diſſipe & devient moins denſe à meſure qu'elle s'élève.

La *fumée* indique à la fois la force & la direction du vent. Si le vent eſt doux, elle s'élève à une certaine hauteur en ſuivant une direction perpendiculaire avant de prendre celle du vent, & elle conſerve d'autant plus longtems cette direction perpendiculaire, que le vent a moins de force. C'eſt qu'elle eſt pouſſée par le feu qui tend à s'élever perpendiculairement, & elle ne perd cette impulſion qu'au moment où la force du vent l'emporte ſur celle du feu qui la lui a donnée.

Si le vent eſt violent, la *fumée* eſt chaſſée par lui dès ſon origine, & prend en naiſſant la direction qu'il lui imprime ; s'il eſt d'une grande impétuoſité, & qu'il vienne de haut, il pèſe ſur la *fumée*, & la force à deſcendre dès le premier inſtant de ſa naiſſance. La marche des nuages, la courbure de la tête des arbres, les cheveux des figures, les plis de leurs draperies, l'agitation des eaux, doivent s'accorder avec ces indications.

Les fumées, les accidens variés qu'y cauſe l'agitation de l'air, les ombres qu'elles portent, peuvent fournir des effets de clair-obſcur très-piquans : elles peuvent auſſi procurer au peintre par leurs différens tons, de beaux effets de couleur propre : car elles n'ont pas une couleur déterminée ; elles en changent ſuivant les ſubſtances qui alimentent le feu, & ſuivant la quantité & la qualité de la flamme. La *fumée* des grands incendies, celle des ſubſtances légères & faciles à s'enflammer, telle que la paille, eſt colorée par le feu juſqu'à une grande hauteur ; mais la *fumée* de ces der-

niers corps eſt légère; celle des grands embrâſemens eſt épaiſſe, & colorée de tous les tons que prêtent à la flamme les ſubſtances hétérogênes dont elle ſe nourrit. (*Article de M.* Levesque.)



G

GAIN (ſubſt. maſc.) L'amour du *gain* n'a été que trop ſouvent funeſte aux artiſtes ; trop ſouvent il les a détournés de la route glorieuſe que leurs diſpoſitions naturelles & leurs premières études leur avoient tracée, & dans laquelle même ils s'étoient avancés par leurs premiers ouvrages. C'eſt par l'amour du *gain* qu'on veut multiplier ſes productions, pour multiplier auſſi les momens où l'on en reçoit le prix ; c'eſt par l'amour du *gain* qu'on ſe refuſe à des études longues & diſpendieuſes qui n'augmenteront pas la ſomme du payement convenu ; c'eſt par l'amour du *gain* qu'on ſe fait une dangereuſe habitude de travailler de pratique, & que l'on tombe dans la *maniere*, pour expédier plus promptement ; c'eſt par amour du *gain*, qu'on préfere la mode au beau, parce que le beau n'eſt pas toujours recherché ni même connu des amateurs, & que leurs richeſſes ſont toujours prêtes à récompenſer la mode.

Mais d'un autre côté, l'eſpoir & l'amour du *gain* ont leurs avantages. Il faut des motifs pour ſe conſacrer à la vie laborieuſe. On conſentiroit difficilement à travailler, ſi le travail n'avoit pas un prix : mais le *gain* eſt propoſé aux hommes, & leur fait ſurmonter la pareſſe naturelle. La nature leur donna l'amour de l'inaction ; mais elle leur donna le beſoin qui les force à l'activité. Souvent même l'artiſte ne pourroit cultiver ſon art, s'il n'étoit ſoutenu par le *gain* qu'il en retire,

tre. Pour peindre, il faut vivre, & pour vivre il faut gagner. Horace n'auroit pas fait ses vers s'il n'eût pas été pauvre; *Paupertas impulit audax ut versus facerem.* Peu d'hommes se seroient consacrés à faire des tableaux, des statues, s'ils étoient nés dans l'opulence; moins d'hommes encore auroient suivi constamment l'inclination naturelle qui les portoit à la culture des arts, s'ils avoient éprouvé toutes les distractions que donnent les richesses, s'ils avoient connu toutes les variétés de jouissances qu'elles procurent.

L'artiste a besoin de vivre, mais non d'être riche. Qu'il se propose l'exemple du Poussin, qu'il ait pour but un *gain* modéré & beaucoup de gloire; qu'il se persuade même que tôt ou tard ce sont les bons ouvrages, & la gloire qu'ils procurent, qui amenent le *gain*.

Mais comment se le persuaderont-ils, si cela n'est pas vrai; s'ils ont le malheur de vivre dans un siècle où l'amour du beau est éteint; si les amateurs, négligeant les bons ouvrages, ne payent que des productions aussi méprisables que leurs caprices; si tous les amateurs se piquent d'être connoisseurs, & si leurs connoissances ne sont que les erreurs d'un goût dépravé? Faux amateurs, (& combien en est-il de véritables?) Vous détruisez ce que vous feignez de chérir; vous mettez les artistes dans la nécessité de périr de misère ou de concourir eux-mêmes à la perte du goût, en adoptant le vôtre; vous consacrez vos richesses à dégrader les talens; & par vous, le *gain* est la récompense de ceux qui contribueront avec le plus de succès à la dégénération des arts. (*Article de* M. LEVESQUE.)

GALERIE (subst. fem.) Ce terme appartient à l'Architecture ; mais les sœurs doivent avoir des droits entr'elles & c'est par cette raison que la peinture emprunte le mot *galerie*, non pour signifier une partie de palais ou d'appartement dont la proportion est un parallélogramme très allongé, mais pour designer les ornemens dont on la décore.

Ces ornemens sont, pour l'ordinaire, la dorure, la sculpture & surtout la peinture. Quelquefois une *galerie* est destinée à renfermer une collection de tableaux rassemblés de tous les pays & de toutes les écoles : quelquefois elle est peinte par un même artiste, qui, à l'aide de distributions symmétriques, y représente une suite de faits tirés de l'histoire ou de la fable, mais qui ont pour objet un seul héros ; telle est la *galerie* où Rubens, au Luxembourg, a représenté l'histoire de Marie de Médicis.

Pour rendre sensibles les ressemblances établies entre la poësie & la peinture, il seroit nécessaire de rapprocher les différens genres de leurs productions, qui ont quelques rapports entr'eux. Aussi me suis-je promis d'en offrir l'idée au mot *genre* ; mais je ne puis me refuser, à l'occasion de celui qui m'occupe, d'anticiper sur cette espèce de parallèle.

Les compositions dont la poësie a droit de s'enorgueillir davantage, sont les poëmes composés de plusieurs parties qui, susceptibles de beautés particulières, exigent cependant que ces beautés ayent une juste convenance avec l'ouvrage entier & une liaison combinée avec les parties qui précèdent ou qui suivent.

Dans la peinture, un seul tableau, quelque grand, quelque riche que soit le sujet, ne semble pas répondre

complettement à cette idée; mais un aſſemblage, une ſuite de tableaux, qui, indépendamment des convenances particulières auxquelles ils ſeroient aſtreints, auroient encore entr'eux des rapports ſuivis d'action & d'intérêt, offriroit ſans doute une reſſemblance aſſez ſenſible avec les Poëmes dont je viens de parler.

On peut donc avancer que les *galeries*, décorées par de célèbres artiſtes, capables non-ſeulement d'embraſſer avec génie une ſeule compoſition; mais l'enſemble d'un nombre de compoſitions relatives les unes aux autres & diviſées, non en pluſieurs livres, mais en un certain nombre de repréſentations, peuvent être regardées comme les poëmes de la peinture.

Deſpréaux, ce légiſlateur, non-ſeulement des Poëtes; mais de la raiſon & du goût de tous les tems & de tous les arts, dit qu'une compoſition de ce genre.

N'eſt pas de ces travaux qu'un caprice produit;
Il veut du temps, des ſoins.....

Il veut, oſerois-je ajouter plus que tout cela, un génie ſupérieur. Auſſi ne poſſedons-nous qu'un bien petit nombre de beaux Poëmes & ne connoiſſons-nous qu'un moindre nombre encore de Poëmes pittoreſques; & qui ſait, ſi on examinoit ceux qui ſont célèbres avec la même ſévérité qu'on a employée pour apprécier les Iliade, les Æneïde; qui ſait, ſi l'on faiſoit un peu moins d'attention aux beautés purement pittoreſques des *galeries* connues, (je n'en excepte pas celle de Rubens,) ſi l'on n'en viendroit pas à deſirer ce que nous croyons poſſéder?

Quelle machine en effet à concevoir, à diſpoſer graduellement, à exécuter, à animer, qu'un poëme

pittoresque, tel qu'on peut au moins s'en faire l'idée ? Ce seroit à des ouvrages de ce genre qu'on reconnoîtroit véritablement ce caractère divin, attribué aux chefs-d'œuvre des grands genres, dans tous les tems & parmi tous les hommes éclairés.

Mais pour revenir à l'art seul de la peinture, je crois que le plus puissant moyen de le soutenir, est de proposer des ouvrages des plus grands genres, & de n'en laisser jamais manquer les artistes, qui, avec des talens déjà distingués, sont dans cet âge où le desir de la gloire éleve l'ame & le courage aux plus hautes entreprises.

Relativement à l'art que je traite, je compterois sur son existence soutenue & sur des progrès, s'il y avoit toujours un certain nombre de ces grands ouvrages projettés. Qu'on n'objecte pas les frais; ils seroient compensés par la gloire nationale. Les moyens? On en trouveroit en engageant les grands établissemens, les ordres riches, lorsqu'on leur accorde des graces, les municipalités, à porter plutôt à des ouvrages de cette espèce qu'à des magnificences passagères, ces sommes dont l'emploi précaire ne laisse aucun souvenir. Que ces atteliers s'établissent, soit dans la capitale, soit dans les provinces; les jeunes artistes s'empresseront de solliciter pour en être les chefs. Ils s'en occuperont en arrivant de Rome, dix ans, s'il le faut, & seront, pendant ce tems au moins, à l'abri de l'influence des mœurs pernicieuses, & du goût, souvent égaré, de la capitale. Ils formeront & avanceront des élèves, en raison des secours dont ils auront besoin, & si, sur dix de ces grands ouvrages, entrepris dans des *galeries*, dans des réfectoires, dans

des salles d'hôtels-de-ville & de tribunaux, dans des bibliothèques & des églises dont les plafonds & les dômes nuds réclament contre la négligence qui les abandonne, un seul est un ouvrage fait pour rester célèbre, les frais employés aux autres ne seront pas perdus : car, si les artistes, chefs de ces travaux, y perdent de leur gloire, il se trouvera entre leurs élèves quelque génie ignoré qui réparera un jour les torts de son maître.

Ces idées, que je crois infiniment importantes pour la peinture, exigeroient encore des détails que je dois me refuser ici ; mais pour me réduire à quelques observations moins vastes, si les descendans des maisons illustres, auxquels leurs chefs ont transmis des honneurs héréditaires, se sont quelquefois permis le faste glorieux & utile de faire représenter dans des *galeries* les faits historiques de leurs ancêtres, pourquoi les particuliers même, lorsqu'ils croyent pouvoir se permettre des somptuosités qui blessent, ne feroient-ils pas représenter dans leurs *galeries* des actions vertueuses & des poëmes qui pour être moins héroïques, n'en seroient peut-être que plus attachans? Serions-nous moins sensibles à voir les tableaux d'une suite d'actions particulières de justice, de bonté, de générosité, que celles que font entreprendre la gloire, la valeur & l'ambition, quelque nobles que puissent être ces motifs ? » Mais, dira-t-on, le sens de ces actions » vertueuses & ignorées seroit difficile à faire enten-» dre « Eh bien ! des inscriptions simples feroient l'exposition & on liroit ici : *les ressentimens étouffés ;* là, *l'amitié éprouvée, le courage dans l'adversité, l'innocence & la vertu récompensée &c.*

N'eſt-il pas poſſible de lier à un ſujet les repréſentations d'un nombre encore plus reſtreint de tableaux qui orneroient un appartement, un cabinet même ? Mais notre goût régnant & les décorations employées dans les nouveaux édifices qui ſe conſtruiſent & ſe multiplient avec une ſorte de délire, s'oppoſent phyſiquement à tout ce que la raiſon & l'intérêt des arts pourroient inſpirer à ce ſujet & l'on eſt réduit aux déſirs & aux regrets.

L'uſage des *galeries* eſt auſſi deſtiné, comme je l'ai indiqué au commencement de cet article, à raſſembler des tableaux de différentes écoles anciennes & modernes, de toutes ſortes de genres & de formes, & à y joindre des objets précieux, tels que des ſculptures, des vaſes, des meubles recherchés. Le but de la plupart de ceux qui font ces collections, eſt de ſe diſtinguer par le goût, par l'opulence & par l'avantage de poſſéder ce que d'autres ne poſſédent pas. C'eſt trop ſouvent une ſorte de vanité, réellement puérile, qui préſide à leur choix & à leur arrangement; mais, par une ſorte de punition, ces *galeries*, ſouvent mal aſſorties & ſurchargées, affichent l'ignorance de leurs maîtres, & traveſtiſſent ce qu'ils appellent faſtueuſement leurs *galeries*, en magazins de marchands. Il eſt vrai que ceux-ci, chargés par néceſſité, du ſoin de former ces collections, doivent être portés à en conformer les diſpoſitions à celles qui leur ſont plus familières.

Je ne dirai plus qu'un mot ſur ces *galeries*; mais je le crois important pour les amateurs qui s'en occupent, par quelque intérêt que ce ſoit. C'eſt qu'il eſt indiſpenſablement néceſſaire, s'ils en veulent tirer le

plus grand avantage, de les éclairer en tirant les jours d'enhaut & d'assortir les tableaux, de manière qu'ils ne se nuisent pas les uns aux autres par des oppositions de genre, de manière & surtout de couleurs.

Quant au premier objet, l'importance m'en paroît incontestable & prouvée par la différence sensible que produit & sur les tableaux & sur les yeux de ceux qui les regardent, le point d'où l'on tire la lumière qui les éclaire. Je ne chercherai pas à prouver ce qui peut se démontrer si facilement, & je renvoye au même juge, c'est à dire à l'expérience, la seconde observation, d'autant qu'il n'est que trop évident que les objets, quels qu'ils soient, peuvent perdre par la comparaison, & que, pour les faire briller autant qu'il est possible, & mettre dans tout son jour le mérite qui leur est propre, il ne faut pas les exposer à des comparaisons trop désavantageuses. (*Article de M. WATELET.*)

G E

GÊNE (subst. fem.) La *gêne* est l'opposé de la *liberté*.

Rien, dans le *faire* ne doit sentir la *gêne*. Le spectateur sent redoubler ses plaisirs, quand il voit que ce qui est difficile est fait avec facilité. Il a même souvent l'injustice de refuser son approbation à ce qui est bien fait, s'il n'est pas fait avec aisance. Mais c'est par la science & la pratique, & non par l'audace, que l'artiste doit se mettre au-dessus de la *gêne*.

On peut excuser les amateurs s'ils refusent leurs suffrages à ce qui ne sent pas la facilité, car la *gêne* qu'éprouve l'artiste indique qu'il ne sait pas assez ce

qu'il est obligé de bien savoir. S'il a une profonde connoissance des formes, il mettra de l'aisance dans son dessin; s'il a une grande habitude de peindre, il aura un pinceau facile; s'il possède bien la théorie des effets, il ne sera pas *géné* pour les rendre.

L'air de facilité peut accompagner l'ignorance, parce qu'elle marche témérairement sans connoître même les dangers. Elle n'en sait pas assez, pour savoir que quelque chose peut être difficile à faire. La *gêne* peut accompagner la demi-science, parceque l'artiste sent à-peu-près ce qu'il faudroit faire, & qu'il n'a pas assez de théorie ou de pratique pour l'exécuter.

La *gêne* que l'on remarque dans les ouvrages de quelques uns des plus grands maîtres ne pourroit servir aujourd'hui d'excuse à ceux qui manqueroient de facilité. Ces grands maîtres avoient au moins la plus grande facilité de dessin. Mais la manœuvre étoit encore naissante : on la cherchoit plutôt qu'on ne la possédoit. On n'avoit encore des exemples de rien, il falloit tout découvrir, & il étoit impossible que le même homme trouvât toutes les différentes sortes de *faire*, propres à rendre tous les objets différens qu'offre la nature. Mais aujourd'hui, tout est inventé, on a des exemples multipliés de tout; une foule de maîtres s'est distinguée par les seules parties qui constituent la manœuvre de l'art, & l'on ne doit plus éprouver, dans des opérations tant de fois pratiquées, la *gêne* où se trouvoient les inventeurs.

Mais permettons, s'il le faut, à quelques artistes d'avoir dans la manœuvre de l'art, la même *gêne* que les contemporains de Raphaël; nous aurons le droit alors d'exiger d'eux qu'ils aient aussi la même science

dans les parties qui diſtinguent ces grands maîtres.

On peut, ſans trop de rigueur, exiger au moins la médiocrité de toutes les parties, dans ceux qui n'en poſsèdent ſupérieurement aucune. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GÉNIE (ſubſt. maſc.) Que de définitions du *génie* qui ne ſont le plus ſouvent qu'ingénieuſes! Mais comment en préſenter une digne des idées que ce mot offre à l'eſprit?

La définition eſt un chef-d'œuvre d'intelligence, de juſteſſe d'eſprit & de connoiſſances méditées.

L'intelligence pour parvenir à la juſteſſe & y employer les connoiſſances acquiſes & méditées, doit procéder méthodiquement, & le *genie* au contraire ſemble être le mouvement d'une ame chaude, rapide, élevée, quelque fois même exaltée, qui ne marche point en comptant ſes pas, mais qui s'élance & qui vole.

Si le génie montre de l'ordre dans ſes productions, cet ordre eſt l'effet de ſa nature particulière, ou d'études, dont il ne ſe rend pas compte au moment où il les applique le plus heureuſement. Il brille comme la lumière qui ne donne aucun indice de ce qui la produit.

C'eſt ſans doute à cauſe de l'indéciſion du ſens de ce mot, qu'il eſt ſi ſouvent employé dans la langue; car on peut obſerver que ce ſont les expreſſions qu'on auroit plus de peine à bien définir, dont on ſe ſert davantage. C'eſt qu'on croit, d'après l'idée vague qu'on en a, pouvoir les appliquer à un nombre infini de conceptions également indéterminées qui ſe préſentent à nous ſans ceſſe, principalement dans la converſation.

Mais c'eſt ſur-tout lorſqu'on parle des arts & des talens qu'on prodigue plus libéralement le mot *génie*.

Un jeune Auteur compoſe-t-il des vers avec facilité? L'eſprit ſe fait-il appercevoir dans ſes productions précoces? Y remarque-t-on de la fineſſe? S'éloigne-t-elle même du naturel & de la ſimplicité? On aſſigne à ce jeune auteur le don du *génie* de la Poëſie. Quelquefois pour être placé parmi les hommes de *génie*, il ſuffit, au poëte de ſavoir lire d'une manière ſéduiſante ſes vers barbares: mais ce grand homme éphémère, meurt à l'inſtant même où ſes ouvrages paroiſſent au grand jour, & le ſilence de ceux qui lui ont décerné la couronne du *génie* ſe confond avec le ſilence public.

De même un artiſte montre-t-il quelques heureuſes diſpoſitions? Fait-il même avant de ſavoir deſſiner des croquis où le feu de la première jeuneſſe ſe montre? (Et s'il étoit froid à cet âge; que ſeroit-il?) On s'écrie qu'il a un talent marqué, & qu'il eſt né peintre. Un ſculpteur, un muſicien compoſiteur, un architecte, ſont ainſi proclamés ſur des eſſais, comme grands hommes futurs. On a un plaiſir, trop ſouvent malin, de prédire des ſuccès qu'on oppoſe d'avance à des talens dont la célébrité importune. On laiſſe à l'envie qui ne meurt pas, le ſoin de diſputer lorſqu'il en ſera tems à ces nouveaux athletes, les lauriers dont on les couronne.

Ce manège de la foibleſſe humaine eſt peut-être plus fréquent & plus ſenſible chez une nation vive, même légère, que parmi celles qui ſont moins changeantes dans leurs affections: mais il ne met que plus d'obſtacles aux progrès, & n'offre que plus de dangers à ceux qui ſe conſacrent aux arts.

En effet, ſi l'on enivre les jeunes talens, ils s'en-

dorment ou s'énervent avant l'âge de leur véritable force.

D'une autre part, lorſque l'on s'arme contre le petit nombre des hommes qui annoncent du *génie*, on cauſe à leurs ames des peines dont l'amertume en altère ſouvent le germe.

C'eſt la foule des talens avortés qui s'élève ſur-tout contre ceux qui atteignent les grandes proportions; & le public qui deſire ſi ardemment les beaux ouvrages des arts, ne ſemble cependant accorder qu'à regret un prix à des chefs-d'œuvre dont, par cette injuſte ſévérité, il paroîtroit vouloir ſe priver contre ſon propre intérêt.

Quant à cette injuſtice, il reſte au moins à ceux qui l'éprouvent un appel à la poſtérité, & pour conſolation, un ſentiment intérieur de leur mérite, qu'il ne faut pas confondre avec la ſotte préſomption. Qu'on le nomme, ſi l'on veut, noble orgueil; mais il n'eſt pas plus blâmable dans les hommes de *génie*, que la conſcience de la vertu dans les hommes vertueux.

Au reſte le plus grand danger des louanges anticipées eſt pour les jeunes talens; car s'ils ſont profondément attaqués par le poiſon des louanges prématurées dont l'effet pernicieux eſt preſque inévitable, ils ſuccombent tôt ou tard, comme je l'ai dit, ou tant qu'ils exiſtent, ils conſervent des marques ſenſibles du mal dont ils ont été frappés.

Faut-il donc retenir un ſentiment dont on peut être affecté de bonne foi, & refuſer de donner des encouragemens par leſquels on penſe ſincèrement aider aux ſuccès des jeunes talens? Oui ſans doute l'on devroit s'y refuſer ſouvent, ou du moins s'impoſer une cir-

conſpection utile, ſurtout lorſqu'on ne s'eſt pas rendu compte de ce qui peut donner du fondement aux eſpérances d'un véritable talent & diſtinguer de l'éclat d'un feu paſſager les étincelles du véritable *génie*.

Liberté, hardieſſe, nouveauté; voilà aſſez ordinairement les caractères qui nous trompent; car ces ſignes n'annoncent pas toujours le *génie*, quoiqu'on ne puiſſe diſconvenir, qu'il eſt plus frequemment déſigné par ces ſignes caractériſtiques de l'eſprit, que par ceux qui montrent l'aſſerviſſement aux opinions, la timidité dans la marche & le penchant à l'imitation.

Le *génie* dans la peinture (car il faut ſe fixer principalement à l'objet de cet ouvrage) trouve pluſieurs moyens de ſe produire; & le phœnix des artiſtes ſeroit celui qui les mettroit tous en uſage avec un égal ſuccès.

Mais ſi cette univerſalité de perfections n'eſt pas abſolument néceſſaire pour obtenir le titre d'homme de *génie*, il eſt cependant des parties qui appartenant de plus près aux facultés ſpirituelles de l'âme, donnent plus de droits à l'obtenir.

Les parties qui inſpirent une égale conſidération dans tous les arts libéraux, doivent naturellement être celles qui tiennent de plus près à la qualité la plus ſpirituelle de l'âme; elles peuvent, par conſéquent être regardées comme appartenant auſſi de plus près au *génie*: plus indépendantes du méchaniſme particulier de chacun des arts, elles tiennent en effet plus intimement à l'eſprit.

D'après cette idée, l'invention eſt la partie dans laquelle le peintre ſe montrera plus véritablement homme

le *génie;* car l'invention eſt une partie également principale & eſſentielle dans tous les arts.

En ſuivant cette ligne tracée, l'ordonnance, qui appartient encore à tous les arts libéraux, ſe trouvera voiſine de l'invention; cependant, lorſqu'on la conſidère dans la peinture, elle commence à ſe ſoumettre forcément à pluſieurs parties du méchaniſme de l'art & des conventions auquel il eſt aſtreint.

Il exiſte par exemple, pour l'ordonnance des objets & des figures qui entrent dans un tableau, des loix qui ſont abſolument propres à la peinture & qui ne ſont pas les mêmes dans l'art de la ſculpture, quoique ces deux arts ſe tiennent de ſi près. A bien plus forte raiſon ces loix qui aſſerviſſent l'ordonnance ſont-elles différentes encore dans l'art du poëme épique & dans celui de la tragédie. Il y a des différences eſſentielles appartenant au méchaniſme entre l'ordonnance d'une production muſicale & celle d'un ouvrage d'architecture. On ſent donc que le *génie* eſt d'une part plus géné dans ſon vol lorſqu'il s'agit de l'ordonnance dans quelque art que ce ſoit, que lorſqu'il s'agit de l'invention, & qu'il faut auſſi, pour apprécier le *génie* de l'ordonnance, avoir quelques notions du méchaniſme ou du matériel de l'art auquel cette ordonnance eſt appliquée.

Ce ſeroit donc l'expreſſion que je placerois près de l'invention, parce qu'il me ſemble que ce ſont les deux parties les plus ſpirituelles des arts & qu'elles appartiennent au *génie* dans ſon caractère le plus indépendant de la pratique de chacun d'eux.

Auſſi, en ſe ſervant des termes de peinture, on dira plus naturellement, le *génie* de l'invention, le *génie*

de l'expreſſion, que l'on ne dira le *génie* du deſſin, & le *génie* de la couleur.

Cependant ſi l'on s'inſtruit avec application de tout ce qui appartient à l'art & ſi l'on en approfondit la connoiſſance, on s'appercevra que le *génie* étend auſſi ſes droits ſur le trait & le coloris : ſur le trait, parceque bien que les dimenſions ſoient fixées d'après les obſervations anatomiques; bien que les beaux modèles antiques nous montrent à cet égard la perfection réaliſée, l'art de mettre en œuvre cette correction dans les circonſtances différentes, l'art d'y joindre le ſentiment, la vie & la grace, demande l'influence immédiate du *génie*; mais cette influence ne peut abſolument ſuppléer ni à l'exactitude des meſures données, ni à l'imitation ſavante des plus belles ſtatues.

Il en eſt de même du coloris, avec une différence qui donne ici de l'extenſion à l'influence du *génie* : c'eſt que le coloris étant, en une infinité de circonſtances, à la volonté de l'artiſte, ſon intelligence eſt plus libre, & le *génie* qui eſt une des perfections de l'intelligence, eſt plus indépendant du méchaniſme, & peut décider l'artiſte pour ce qui aſſurera le ſuccès de ſes ouvrages.

Comme je n'ai pas prétendu, à beaucoup près, exclure l'ordonnance des domaines du *génie*, je conſens qu'elle diſpute de rang avec la fécondité, la richeſſe, la nobleſſe; mais lorſqu'on approfondira bien toutes ces parties pour connoître en quoi elles tiennent au *génie*, on verra que c'eſt par les points où elles ſe rapprochent de l'invention.

Il reſteroit à déſigner les marques réelles, ou du

moins celles qu'on doit regarder comme les plus caractériſtiques, du *génie* dans l'art de la peinture.

Le caractère d'originalité peut, à ce que je penſe, obtenir un des premiers rangs, & ce caractère eſt infiniment rare, ainſi que le vrai *genie*.

En effet il eſt non-ſeulement difficile, mais encore preſque impoſſible que les artiſtes, en concevant les idées des ouvrages qu'ils entreprennent, ne donnent pas accès à tout ce qu'ils ont vu ou étudié qui ait quelque rapport à l'objet dont ils s'occupent. On doit donc regarder non-ſeulement comme rare, mais comme ſurnaturel en quelque ſorte, la faculté de trouver en ſoi & tout ſeul (pour m'exprimer ainſi) des manières nouvelles d'imaginer un ſujet; des conceptions enfin qui n'ayent aucun rapport ſenſible à rien de ce qui s'eſt produit, & qui ne paroiſſent pas être une ſimple extenſion, ou une combinaiſon de ce qui exiſtoit déjà.

Cette marque de *génie* eſt extrêmement rare; elle n'eſt pas facile à reconnoître à cauſe des imitations plus ou moins détournées & plus ou moins cachées. Dans tous les objets, dans tous les genres, elle diſtingue réellement bien peu d'artiſtes, bien peu d'auteurs, & l'on peut encore aſpirer au nom d'homme de *génie* ſans poſſéder ce don ſi rare.

Le premier peintre de nos ſiècles modernes, Raphaël, a peut-être moins de ſignes de cette originalité de *génie* que Rubens, & le Tintoret.

Il en réſulte que quoique le *génie* ſoit la partie la plus brillante dans les arts, quoiqu'elle ſe faſſe ſentir expreſſément dans l'originalité, elle ne peut élever un artiſte au premier rang ſans le concours de pluſieurs autres parties & que le concours de ces parties; eſſen-

tielles, lorſque le *génie* les employe heureuſement ; donne les moyens les plus uſités d'apprécier les rangs & le vrai mérite dans les arts.

C'eſt pour parvenir à cette appréciation que de Piles avoit ingénieuſement propoſé une ſorte de balance dans laquelle, évaluant pour ainſi dire le poids de chaque partie de l'art, il penſoit que l'on pouvoit pour chaque peintre former un réſultat de ſon mérite.

Mais on ſent combien ces réſultats deviennent vagues, & combien cette balance, dans les différentes mains qui en feroient uſage, ſeroit fautive.

En effet, que dans un ſujet parfaitement ordonné, deſſiné avec pureté, colorié avec force, les réminiſcences ſoient ou cachées ou difficiles à découvrir, l'évaluation du mérite de l'originalité ne ſera pas juſte. Que les ſujets ſoient ſimples, faciles à compoſer & à ordonner, ou qu'ils ſoient tels qu'on les voit dans les grandes machines, l'évaluation du talent de compoſer peut-elle être la même ?

Il n'eſt donc, à vrai dire, que l'homme de *génie* qui puiſſe véritablement apprécier le *génie*. C'eſt au ſeul tribunal de ſes pairs qu'il peut être jugé; mais ſon influence ſe fait ſentir à tout le monde, comme tout le monde eſt frappé de celle de la chaleur athmoſphérique, dont les ſavans phyſiciens apprécient l'intenſité.

Pour vous, jeunes artiſtes, ſoyez avertis qu'à votre âge il eſt une effervefcence de l'âme & un épanouiſſement (ſi l'on peut parler ainſi) des facultés intellectuelles que trop aiſément & trop ordinairement on prend pour les étincelles du *génie*.

Vous ſentez-vous échauffés par les ardeurs de votre imagination, par l'accélération de vos eſprits prompts

à

à se mouvoir, par l'exemple, par l'émulation, par quelque desir souvent étranger à ce qui vous occupe; vous croyez voler aux succès, & la gloire semble venir au-devant de vous; mais trop souvent cette effervescence passée, le *génie* a disparu.

Dès que le méchanisme de l'art vous oppose des difcultés, vous redevenez froids, ou le dépit chagrin amortit votre ardeur. Ce n'est pas de *génie* que vous êtes doués, mais seulement du desir d'en avoir, & malheureusement ce desir ne le donne pas.

Mais si, par une application soutenue, par le desir des succès, vous acquérez les pratiques & les connoissances indispensables; si vous ne vous rebutez pas des études difficiles; j'augurerai mieux de votre talent & j'espererai qu'il sera vivifié par le *génie*. Je penserai qu'il vous soutient en secret, qu'il vous ordonne de lui applanir la route, qu'il vous dit tout bas: rompez mes chaînes & je volerai.

En effet, comment espérez-vous que le *génie* puisse même seulement marcher dans la carrière que vous lui voulez faire parcourir d'un vol, si lorsqu'il vous inspirera l'expression, votre main ignore quels ressorts la rendent visible? Comment espérez-vous qu'il fasse agir, parler vos figures, si vous avez tant de peine à les construire, que le *génie* ennuié s'échappe & disparoisse pour seconder ceux qui lui fournissent des moyens aussi prompts que ses volontés?

Le *génie* est pour les artistes difficiles, lents & peu sûrs du méchanisme & de la pratique de leur art, comme ces démons qui, paroissant pour obéir aux évocations d'un enchanteur mal habile, le méprisent &

le fuient, lorſqu'ils le voyent héſiter & balbutier les ordres qu'il veut leur donner.

Cependant il faut convenir que parmi les jeunes diſciples de l'art dont je traite, s'il eſt des *génies* précoces (& ce ſont les plus incertains,) il en eſt de lents & de tardifs, dont les fruits plus durables & moins corruptibles ne ſe ſont pas annoncés par des fleurs prématurées.

Ne vous enorgueilliſſez donc pas de quelques croquis, de quelques eſquiſſes dans leſquelles vous montrez du ſens & de l'eſprit. Si l'on vous loue, meffiez-vous d'un encens léger, mais qui entête; ſi vos maîtres plus ſévères vous blâment ou paroiſſent peu touchés de ces bluettes de *génie*, ne penſez pas que ce ſoit par une affectation pédanteſque. Ils vous trahiroient ſi, dans vos premières études, ils ne donnoient pas la préférence abſolue au méchaniſme ſur les parties ſpirituelles de l'art. Celles-ci ſont les premières ſans doute dans l'ordre du mérite, & cependant elles ne doivent s'offrir que les dernières dans l'ordre des études. Si la nature vous les a données, elles ne vous les otera pas; mais ſi vous n'acquérez pas les autres qui ne ſont pas un don, vous ne les aurez jamais.

Il eſt donc indiſpenſable que vous ſachiez parfaitement deſſiner pour bien exprimer. Le deſſin eſt une langue; plus vous la ſaurez, plus vous parlerez avec grace, avec force, avec *génie*. Il eſt vrai que quelques hommes rares ont été doués dans les arts d'une telle abondance de *génie* qu'ils ont été diſtingués ſans avoir les qualités que je fais regarder comme indiſpenſables. Ces exceptions ne détruiſent pas le principe, & ſi ces hommes avoient pu acquérir ce qui leur a

manqué, ils l'auroient emporté ſur tous les autres.

Au reſte cet objet d'étude dépend quelquefois des maîtres: il y a un *génie* de l'inſtruction comme un *génie* particulier pour chaque choſe, & celui dont je parle eſt infiniment rare.

Il conſiſte à conformer les conſeils & la marche des études, au caractère, à l'âge, au tempérament moral & phyſique de ceux que l'on inſtruit.

C'eſt-là le ſeul ſyſtême raiſonnable d'éducation: on n'en peut pas plus faire d'univerſels, qu'on ne peut faire un médicament qui guériſſe toutes les maladies. Les ſeuls charlatans ſe vantent d'avoir ſurmonté cette impoſſibilité; les hommes inſtruits & ſincères avouent que ce *génie* de l'inſtruction eſt preſque impoſſible à trouver; mais il faut obſerver que malheureuſement les hommes de *génie* qui ſeroient les plus propres à démêler & à guider celui des jeunes élèves, dédaignent trop ſouvent cette occupation qu'ils regardent comme pénible ou peu glorieuſe, & qui eſt cependant, relativement à l'humanité, la plus noble des fonctions. (*Article de M. Watelet.*)

Génie. Ce mot eſt emprunté des latins; mais ils ne paroiſſent pas l'avoir limité au ſens que nous lui donnons aujourd'hui. Tantôt ils entendoient par ce mot les qualités naturelles des perſonnes ou des choſes dont ils parloient; *ingenium ſoli*, la qualité du ſol; *ingenio ſuo vivere*, ſuivre ſon caractère, vivre à ſa fantaiſie. Tantôt ils le prenoient pour ce que nous entendons en général par le mot *eſprit*; & comme nous diſons un eſprit vif, ſubtil, louche, épais, foible, indocile, les latins diſoient *ingenium acre*, *acutum*, *ambiguum*, *contuſum*, *imbecillum*, *indocile*.

Notre langue, dans l'acception commune, ne s'écarte point de la latine; on dit, ſuivre ſon *génie*; on prend même, comme les latins, le *génie* en mauvaiſe part, & l'on dit un *génie* peſant.

Mais il s'agit ici du mot *génie*, tel qu'il s'emploie dans la langue technique des lettres & des arts, & l'acception en eſt ſi peu déterminée, que le plus ſouvent ceux qui l'employent ſont loin de s'entendre eux-mêmes.

Cependant, quelle que ſoit cette acception, le *génie* ne ſera toujours qu'une ou pluſieurs qualités de l'eſprit; mais comme, dans l'uſage ordinaire, on a trop ſouvent réduit le mot *eſprit* à ſignifier ce qu'on entend par *bel-eſprit*, eſprit vif, fin, brillant, on a imaginé d'exprimer par le mot *génie*, les qualités ſupérieures de l'eſprit, celles qui témoignent plus ſa grandeur, que ſon éclat & ſa ſubtilité.

Ainſi quand l'eſprit ſe manifeſte dans les ouvrages de littérature par de grandes idées, dans la politique par de grands deſſins, dans l'art militaire par de grandes opérations; il ſembleroit pouvoir mériter le nom de *génie*.

Cette définition ſera peu conteſtée pour ce qui concerne l'art de la guerre & la politique; mais il n'en eſt pas de même quand il eſt queſtion de littérature. Les lettrés, nation jalouſe & pointilleuſe, employent toutes les reſſources de leur eſprit pour refuſer la palme du *génie* à ceux d'entre eux qui pourroient y prétendre; ſouvent ils ne l'accordent pas même à ceux qui ont eu les plus grands ſuccès dans les genres les plus élevés, ou du moins ils la réſervent pour la dépoſer ſur leurs tombeaux.

Il disent bien que tel auteur a ou n'a pas de *génie*; mais ils ne définissent jamais en quoi le *génie* consiste.

Cependant, en rassemblant les jugemens qu'on entend porter chaque jour, quoiqu'ils ne soient presque jamais motivés, on peut inférer qu'on accorde assez généralement le nom de *génie* à trois qualités de l'esprit, qui peuvent en effet être regardées comme les plus éminentes.

La première est cette qualité par laquelle l'esprit se représente si fortement toutes les images qui l'occupent, qu'elles lui sont réellement présentes, & que les peignant par la parole, il les rend présentes aux lecteurs ou aux auditeurs.

La seconde est cette sensibilité exquise par laquelle un écrivain est agité de tous les sentimens que peut inspirer son sujet, trouve sans la chercher, leur véritable expression, & par elle, les fait passer dans toutes les ames capables de sentir.

La troisième est une vue à la fois étendue & profonde, par laquelle un écrivain, apperçoit d'un coup d'œil les rapports de causes & d'effets qui lient entr'eux des objets que des esprits moins pénétrans & moins vastes n'appercevroient que séparés, généralise ce que le commun des hommes ne voit qu'en détail, & trouve une chaîne commune à ce qui semble le plus divisé.

L'imagination, la sensibilité, la profondeur, telles que nous venons de les définir, constituent donc le *génie*. Même séparées, mais portées à un haut dégré, elles peuvent mériter ce nom; réunies, elle forment le *génie* le plus heureux. Le travail ne peut les acquérir, le talent ne peut les imiter, l'esprit même,

s'il ne poſsède pas ces qualités, n'a pas de reſſource pour y ſuppléer.

Elles s'accordent parfaitement avec l'étymologie du mot *génie* (*ingenium*); elles ſont nées en l'homme, elles ſont nées avec lui, (*ingénitæ, ingenium*), & c'eſt ce que le mot de *génie* ſignifie dans ſon origine.

Si cette idée eſt juſte, elle nous fera découvrir en quoi conſiſte le *génie* dans les arts de peinture & de ſculpture.

Si l'artiſte ſe repréſente auſſi vivement à l'imagination la ſcène qu'il veut traiter que ſi elle ſe paſſoit ſous ſes yeux, ſa compoſition ſera vivante, comme ſont cenſés l'être les perſonnages qui contribuent au ſujet. Si, doué d'une exquiſe ſenſibilité, il partage tous les ſentimens dont ces mêmes perſonnages doivent être animés, il leur en communiquera la véritable expreſſion. S'il a cette vue profonde qui d'un coup d'œil embraſſe un grand nombre d'objets & les enchaîne entre eux par les liens de leurs rapports, il unira par cette chaîne toutes les parties de ſa compoſition & les fera contribuer à l'expreſſion générale.

C'eſt donc l'expreſſion qui conſtitue le *génie* dans les arts, & c'eſt ce que Mengs ſemble avoir ſenti, lorſqu'il a fait conſiſter dans l'expreſſion la partie qu'on nomme *invention.*

En effet, ſi l'invention eſt la première partie de l'art, ſi c'eſt elle qui procure à l'artiſte la palme du *génie* & celle de l'immortalité, doit-on donner ce nom au talent de multiplier des figures, de les agencer d'une manière agréable à l'œil, de les diſtribuer en grouppes qui préſentent une belle ſcène d'apparat; talent qui n'eſt pas mépriſable ſans doute, mais qui ne ſuppoſe pas,

dans ceux qui le poſsèdent, des qualités de l'eſprit aſſez rares pour mériter les noms d'invention & de *génie* ?

Il y aura du *génie* dans le deſſin, quand le deſſin ſera très-expreſſif. Si cela n'étoit pas, comment pourroit-on, dans une ſeule ſtatue, reconnoître le *génie* de l'artiſte ? Mais un deſſin, ou ſi l'on veut une ſtatue qui, peu expreſſive, ſera d'ailleurs correcte & pure, témoignera un grand talent & non du *génie*.

Il y a du *génie* dans le clair-obſcur, quand il eſt tellement adapté à l'expreſſion générale, qu'il contribue à la fortifier & qu'il en forme le complément. Le déluge du Pouſſin eſt un tableau de *génie*, & le clair-obſcur de ce tableau fait une partie capitale du *genie* qu'on y admire.

Mais des effets piquans de clair-obſcur peuvent-être le produit de l'obſervation, & ne ſuffiſent pas pour ſuppoſer le *génie*. Accorderons-nous le *génie* à un peintre hollandois, pour avoir repréſenté des effets qu'il aura cent fois obſervés dans un laboratoire obſcur, éclairé par le feu d'une forge ?

L'art de draper ſera une opération du *génie*, quand les draperies contribueront elles-mêmes à l'expreſſion, comme nous l'avons obſervé de celles de Raphaël à l'article Draper. Enfin le *génie* aura ſon influence juſques ſur les moindres acceſſoires. Mais la compoſition, le deſſin, le clair-obſcur, la couleur n'appartiennent au *génie*, qu'autant qu'il s'en empare pour les faire concourir à l'expreſſion.

M. Reynolds ſemble avoir confondu le *génie* avec le talent. » Le *génie*, dit-il, quelque définition qu'on en donne, eſt dans l'art un produit de l'imitation. Ce

» n'eſt qu'à force d'imiter qu'on peut produire des » inventions variées & originales.

» C'eſt à tort qu'on regarde le *génie* comme une fa- » culté qui va au-de là de l'art, qu'aucune méthode ne » peut enſeigner, qu'aucune induſtrie ne peut faire ac- » quérir.

» L'idée du *génie* n'eſt pas une idée fixe, invariable, » déterminée. Elle change avec les lumières des nations. » Ce qui a mérité le nom de *génie* dans un tems, ne » l'obtient plus dans un autre. Dans l'enfance de l'art, » un objet repréſenté par une ſeule couleur étoit une » production du *génie*. Quand on ſe fut apperçu que » l'art de repréſenter des objets par la voie du deſſin » ſe peut enſeigner, & eſt ſoumis à des préceptes, » on fit une autre application du mot *génie*, & on l'at- » tribua aux ouvrages de ceux qui ſurent joindre un » caractère particulier à l'ouvrage repréſenté, qui eurent » de l'expreſſion, de la grace, de la grandeur, enfin » de ces qualités, de ces beautés, dont on ne pouvoit » donner encore des règles claires & préciſes.

» Mais nous ſavons à préſent que le talent de rendre » la beauté des formes, d'exprimer la paſſion, de bien » compoſer, de donner un air de grandeur à un ou- » vrage, dépend en grande partie des règles. Qu'on » applique, ſi l'on veut, le nom de *génie* à ce ta- » lent; c'eſt ce qu'on ne refuſera pas, pourvu qu'on » veuille convenir que ce talent n'eſt pas l'effet d'une » inſpiration, mais d'une étude attentive & bien di- » gerée & d'une longue expérience.

» Voudra-t-on réſerver le titre de *génie* au premier » qui a ſu de lui-même trouver & réunir toutes ces » qualités? Mais quel eſt-il ce premier? il n'exiſta

» jamais. Un artiſte a beaucoup travaillé pour acquérir » une de ces qualités, ſes leçons & ſon exemple en » ont rendu la pratique facile à un autre qui l'a ſurpaſſé, & qui lui-même, à force de travaux, eſt » parvenu aux élémens d'une qualité encore inconnue » que d'autres enſuite ont perfectionnée. C'eſt ainſi » que s'eſt perfectionné l'art par les efforts ſucceſſifs » d'une longue ſuite d'artiſtes.

» Mais qui oſera dire que l'art ſoit aujourd'hui » parvenu à ſon terme? Il ne l'eſt pas ſans doute; » ce qu'on appelle *génie* trouvera encore à s'étendre; » & l'homme vraiment né pour l'art, ne manquera pas » de chemins pour s'écarter de la foule. Cependant les » découvertes qu'il pourra faire, les nouvelles perfections qu'il pourra donner à l'art, feront, il eſt » vrai, au-deſſus des règles actuelles, au-deſſus des » règles vulgaires; mais elles donneront lieu à des » règles nouvelles. Ainſi toutes les perfections qui » maintenant nous ſont inconnues, & qui pourront » naître un jour, ne ſont pas plus au-deſſus des règles » poſſibles, qu'elles ne ſont au-deſſus de l'art. Elles » tiennent donc à des principes & ne ſont pas l'effet » d'une inſpiration «

Ce paſſage eſt ingénieux & rempli même de vérité; mais il prouve ſeulement que l'acception du mot *génie* a été ſouvent mal déterminée, & que l'on peut enſeigner des parties qui ont été mal-à-propos décorées du nom de *génie*, mais non qu'on puiſſe enſeigner à avoir du *génie*. On peut donner des leçons de toutes les parties de l'art; ſi l'on acquiert des parties nouvelles, on pourra les ſoumettre encore à des principes; mais on n'enſeignera jamais à les pratiquer avec *genie*,

parce qu'on ne peut apprendre à un jeune artiste à avoir de l'imagination, de la sensibilité, un esprit d'une vaste étendue & d'une grande profondeur. Par quels moyens M. Reynolds apprendroit-il à ses élèves l'art de mettre dans leurs ouvrages l'expression qui fait admirer son tableau du Comte Ugolino, expression que toutes les parties de l'ouvrage concourent à rendre plus profonde & plus terrible ?

Comme celui qui parle, qui écrit avec *génie* ne pourroit manifester ses conceptions si les hommes ne s'étoient pas fait un langage, l'artiste de *génie* ne pouvoit faire connoître les siennes avant que le langage de l'art fût formé. Plus ce langage a été borné, plus l'artiste de *génie* a éprouvé de gêne. Ainsi, tant que la peinture a été bornée au simple trait, le *génie* pittoresque a eu peu de moyen de se montrer.

Si Giotto avoit autant de *génie* que Raphaël, comme les moyens qui forment le langage de l'art étoient moins perfectionnés de son tems, il n'a pu le manifester de même. Comment avec les lignes roides, inflexibles & monotones de son dessin, auroit-il rendu la vie, le mouvement, l'expression de l'homme passionné ? Si le langage de l'art acquiert à l'avenir des perfections nouvelles, c'est-à-dire, si les moyens de l'art acquierent une plus grande étendue, les artistes de *génie* tireront de nouveaux avantages de ces nouvelles perfections, comme l'écrivain de *génie* trouve dans une langue plus riche des ressources que lui refusoit une langue pauvre : des maîtres pourront leur enseigner à en faire usage ; mais ils auront le *génie* en eux-mêmes, & on ne leur enseignera pas à en avoir. C'est ce qu'on peut répondre au raisonnement de M.

Reynolds, ou plutôt c'eſt ainſi qu'on doit l'interpréter.

Il met le talent d'exprimer les paſſions au nombre des choſes qui ſe peuvent enſeigner. Il eſt vrai qu'on peut démontrer l'expreſſion ſur la nature vivante & ſur les ouvrages des grands maîtres ; qu'on peut en appuyer les principes ſur la ſcience de l'anatomie & ſur celle de la phyſiologie : mais comme il faut ſentir ſoi-même pour bien exprimer les paſſions, on ne peut apprendre à perſonne à les bien exprimer, puiſqu'on ne peut apprendre à perſonne à être ſenſible.

Il en eſt de même de l'imagination & de la profondeur : on peut faire l'analyſe de ces deux opérations de l'eſprit, on peut en donner de beaux exemples; mais on n'enſeignera pas à imaginer fortement, à voir profondément.

Nous rapporterons, pour terminer cet article, ce que dit Mengs du *génie* de Raphaël. « Il étoit, dit l'artiſte » Saxon, doué ſans doute, d'un *génie* ſupérieur; non » de celui qu'on croit, en général, propre à la pein- » ture, & qui n'eſt qu'une imagination brillante; mais » d'un *génie*, réfléchi, vaſte & profond. Car, pour de- » venir un grand peintre, il n'eſt pas tant néceſſaire » d'avoir une grande vivacité d'eſprit, qu'un diſcer- » nement juſte, capable de diſtinguer le bon du mau- » vais, avec une ame tendre & ſenſible ſur laquelle » tous les ſentimens font une prompte impreſſion, » comme ſur une cire molle, mais qui cependant ne » change de forme qu'au gré de l'artiſte.

» Tel doit être le *génie* du peintre; tel a été celui » de Raphaël. Car pour donner cette variété que nous » remarquons dans ſes compoſitions, il falloit néceſſai- » rement qu'il pût modifier à l'infini ſes propres ſenſa-

» tions, puisque, sans avoir bien conçu le mouvement
» que doit faire un homme dans la situation déter-
» minée où nous le supposons, on ne sauroit le rendre
» sur la toile. L'esprit préside à toutes nos actions; par
» conséquent celui qui ne sait pas se représenter vive-
» ment une chose, saura bien moins encore la peindre;
» & si l'on y parvenoit par quelque moyen artificiel,
» on ne feroit aucune impression sur l'esprit du spec-
» tateur ».

Ce que Mengs établit ici s'accorde parfaitement avec la définition que nous avons donnée du *génie*. (*Article de M.* Levesque.)

GENRE (subst. masc.) On nomme *peintres de genre* les artistes qui se sont consacrés particulièrement à représenter certains objets. Des goûts particuliers & la difficulté d'embrasser toute l'étendue de l'art, ont occasionné cette division dans la pratique de la peinture. Les mêmes causes ont formé dans d'autres arts des divisions à-peu-près semblables.

Un poëte qui auroit à lui seul les talens nécessaires pour exceller dans tous les *genres* de Poësie, seroit à-peu-près dans cet art, ce qu'est ou ce que devroit être le peintre d'histoire.

Mais les uns s'adonnent plus particulièrement aux Pastorales : ils sont poëtes paysagistes; aux compositions anacréontiques, ils s'approchent du *genre* des peintres agréables; de même quelques artistes qui peignent les animaux, ont des rapports avec les fabulistes. Wateau, Lancret & quelques artistes modernes qui ont pris pour objet des actions ou des scènes particulières de la vie commune, peuvent se comparer aux auteurs de comé-

ties, & les poëtes descriptifs aux peintres de vues.

La peinture enfin appelle *genres* ce que la poësie appelle du même nom, excepté qu'on ne dit pas des poëtes de *genre*, mais des poëtes qui s'occupent d'un *genre*.

Il en est de même dans l'éloquence, dans la musique & dans tous les arts; mais pour donner à ceux qui ont peu de connoissance de l'objet de cet article, une idée plus précise de ce qui caractérise & autorise cette division des *genres*, je me servirai d'une image. Cette manière de s'expliquer a quelque droit d'être admise en parlant de la peinture.

Il est peu de lecteurs, pour peu qu'ils soient instruits, qui, sur les pas du Tasse, n'ayent suivi les Chevaliers Danois dans le merveilleux séjour d'Armide, où tous les objets de la nature avoient été placés avec choix & au gré d'un art que dirigeoit l'amour le plus ingénieux.

Transportons-nous y quelques momens & représentons nous les diverses impressions qui ont occupé sans doute successivement les deux sages, attentifs à tout ce qui s'offrit à leurs regards. Ils apperçoivent, en approchant, un magnifique & vaste édifice ; ils ont dû s'arrêter dans l'endroit où ils pouvoient mieux l'observer. Alors le site où se trouve ce palais, sa forme générale, ensuite ses parties, leurs détails, les effets qui en résultent concentrent leur attention & fixent leurs regards.

Transformez ces observateurs en artistes; qu'ils prennent leurs pinceaux pour imiter le *genre* de beautés qui les occupe & pour en faire passer le sentiment tel qu'ils l'éprouvent, à ceux qui verront leur ouvrage;

voilà des peintres qui ſe conſacrent au *genre* de l'architecture, tel que l'ont exécuté avec ſuccès Panini, Servandoni & ceux qui marchent ſur leurs traces.

Leur ſentiment & leur affection les portent à regarder comme objet principal de leurs tableaux, la magnificence des fabriques & les effets que leurs ornemens donnent lieu de produire par le choix des lumières & du clair-obſcur; ou bien ils ſe plaiſent à repréſenter le pittoreſque des monumens alterés par le tems, leurs *accidens* & leurs majeſtueuſes ruines. Ils joignent à ces objets principaux de leurs compoſitions, ce que les plantes & les eaux peuvent y ajoûter de beautés: ils ne ſe refuſent pas d'y aſſocier quelques arbres qui, nés dans les décombres & parvenus à leur terme, font penſer aux effets du tems & portent l'eſprit du ſpectateur à l'époque reculée de ſes deſtructions.

Mais en ſe permettant des acceſſoires heureux & choiſis, le peintre d'architecture fait toujours en ſorte qu'ils ſoient ſubordonnés, & qu'ils ne détournent point trop de l'objet principal, auquel il conſacre principalement ſes ſoins.

Paſſons dans l'intérieur du ſéjour magique; autres motifs de ſurpriſe & d'admiration; nouvel objet principal pour nos guerriers, comme obſervateurs, & pour nos peintres de *genre* comme artiſtes. Des intérieurs décorés de tout ce que l'art peut imaginer pour ſurpaſſer la nature, frappent les yeux & entraînent le peintre à y conſacrer ſes talens; mais ce *genre*, qui tient de près au precédent, a beſoin d'une imitation plus exacte du clair-obſcur & des perſpectives linéales & aëriennes, pour produire ſon illuſion. D'ailleurs, la régularité, la ſymmétrie, la difficulté d'y trouver des

variétés & des oppoſitions, rendent ce *genre* plus froid & moins pratiqué. La plupart de ceux qui l'ont exercé avec ſuccès, ont choiſi pour objet de leurs repréſentations exactes, des Egliſes le plus ſouvent gothiques, dont les élevations, les jours myſtérieux & les points de vue pittoreſques leur ont aidé à lutter contre la difficulté d'intéreſſer les ſpectateurs. En effet, les regards ne ſont arrêtés quelques momens ſur les tableaux de Steenwick & de Pieters-Neefs que par l'illuſion de la perſpective, par une grande vérité de couleur ou de lumières dégradées & enfin à l'aide de quelques détails de cérémonies que comporte l'uſage de ces édifices. Par ces raiſons, ce qui pourroit rendre l'intérieur d'un palais intéreſſant, feroit ou quelque cerémonie, ou quelque divertiſſement & ces acceſſoires néceſſaires font ſentir le défaut de ce *genre* qui ne peut ſe ſuffire à lui-même. Il eſt tel en effet que les Chevaliers, après avoir admiré quelques tableaux dont étoit orné le beau palais ſolitaire, s'empreſsèrent d'en ſortir; mais dans le moment où ils penétrèrent dans les jardins, où l'art caché diſputoit de beauté, de variété, d'accidens agréables avec la plus belle nature & l'emportoit ſur elle, nos guerriers ſe ſentirent attachés, intéreſſés plus vivement, & c'eſt le ſort des peintres qu'un penchant ſecret porte à embraſſer le *genre* du payſage & qui cherchent, pour ſe ſatisfaire, des ſites heureux.

Ils employent toutes les reſſources de l'art à repréſenter ces arbres choiſis dans tous les climats & dont les formes majeſtueuſes, ainſi que la verdure admirable, excitent leur admiration. Ils ſont arrêtés par la limpidité des eaux, & par les beaux reflets

qui ſemblent vouloir les convaincre à quel dégré de perfection l'on peut parvenir à repréſenter le relief & les diſtances des objets réels ſur une ſurface platte : ils partagent leurs ſoins entre les gazons & les fleurs.

Mais comme celles-ci ſont auſſi parfaites dans les jardins d'Armide que dans ceux de Flore même, l'obſervateur de ces beautés diverſes s'en approche. Il fixe particulièrement ſes regards ſur chacune d'elles; transporté d'admiration, il prend ſes pinceaux, broye ſes plus précieuſes couleurs, ſe voue à imiter le charme & l'éclat des ouvrages précieux de la nature. Le voilà devenu peintre de fleurs; &, par la richeſſe inépuiſable que cette nature ſi riche & ſi variée fait répandre ſur toutes les eſpèces qu'elle a produites, l'artiſte qui ſe conſacre à ce *genre* particulier voit s'ouvrir devant ſes pas une carrière qu'il déſeſpère de pouvoir parcourir dans toute ſon étendue. Cependant il aſſocie ſouvent aux fleurs les animaux : il donne la préférence aux oiſeaux & aux papillons, ſemblables à des fleurs mouvantes, qui le diſputent d'éclat, de brillant & qui l'emportent quelquefois ſur celles auxquelles ces êtres ſemblent venir ſe comparer; mais pour revenir à nos chevaliers que j'ai transformés en artiſtes, ils ont enfin jetté leurs regards curieux à travers quelque feuillages myſtérieuſement diſpoſés. Ils ont apperçu deux amans; &, nouveaux Albanes, ils deviennent les peintres d'hiſtoire les plus heureux en modèles. Ils ne voyent plus les arbres qu'en maſſes peu détaillées : les eaux, les fleurs ne fixent plus leur attention; le palais n'affecte plus leur regard que dans le lointain; mais les paſſions, mais les impreſſions que ſentent, qu'expriment deux amans brûlés de tous les feux de l'amour, voilà ce que

que nos artistes s'efforcent de représenter, & ce que le poëte, dont j'ai tiré cette image sensible, a si admirablement deviné & colorié, que le peintre d'histoire peut croire avoir travaillé d'après la nature en le copiant.

Mais si quelqu'artiste, à la vue de cette scène, ne fait pas son objet presqu'unique de la beauté portée au degré le plus parfait dans les deux sexes & ornée des graces qu'anime l'amour & que nuance la volupté, il ne sera qu'un peintre foible du premier des *genres*. Il paroîtra inférieur encore à l'ambition qu'il a montrée, si, suivant les différentes circonstances que le poëte a fait succéder l'une à l'autre, il ne parvient pas à exprimer les inquiétudes d'Armide quittant son amant, sa douleur en apprenant qu'il la fuit, ses efforts pour courir après lui, pour l'arrêter, l'attendrir, le ramener, & les nuances graduées du trouble, du désespoir & des fureurs qui l'agitent au plus haut dégré.

Si, porté à ne pas perdre de vue les accessoires d'un séjour enchanté, il entreprend d'en entretenir toujours l'idée dans l'esprit du spectateur, qu'il mette alors un art infini à faire que ces accessoires ne détournent pas de l'objet plus intéressant qu'il doit offrir; mais si toutes ces difficultés l'effrayent, qu'il retourne sur ses pas & qu'il s'attache aux objets particuliers dont j'ai parlé, en choisissant celui qui convient le mieux à ses dispositions. Jeunes artistes, il est important surtout que vous n'attendiez pas trop tard à prendre ce parti; car si vous ne vous fixez à un *genre*, qu'après avoir essuyé longtems les dégouts que causent les difficultés de l'histoire & le peu de succès que vous y aurez eu, il sera fort incertain qu'un pis-aller produise jamais un talent du premier ordre.

J'augurerai bien mieux de votre réussite, si vous vous êtes senti, dès vos premières années, entraînés par votre caractère ou un penchant marqué à quelque *genre* que ce soit, surtout si vous vous montrez assez modestes pour vous résigner aux volontés de la nature.

Un mérite d'originalité distinguera alors vos ouvrages, tandis que, si vous êtes décidés par pis-aller, le caractère de la médiocrité annoncera la cause de votre choix ; car il sera difficile qu'on ne remarque pas dans vos ouvrages une incertitude & une foiblesse qui vous fera toujours rejetter des premiers rangs de ce *genre*, auquel vous vous serez livré, ne pouvant mieux faire.

Il est bien à présumer qu'aux premiers momens où Sneyders, Desportes, Van-Huysum, Panini, le Lorrain ont commencé à peindre de préférence, les animaux, les fleurs, le paysage, l'architecture, ils ont senti & ont fait remarquer que la nature les avoit destinés à leur *genre*, en leur donnant tous les signes d'une véritable vocation.

Soyez donc certains qu'on connoît, parmi le nombre infini de peintres de *genre*, ceux qui sont placés dans leurs emplois par la nature; comme parmi les comédiens, on distingue ceux qui sont nés pour les personnages qu'ils y remplissent avec un succès inspiré, d'avec ceux qui, après avoir essayé de faire les rois, sont réduits de degrés en degrés à faire les rôles subalternes, qu'ils ne remplissent que pour doubler les premiers talens qu'ils imitent mal.

Il en est ainsi dans les lettres, où l'on voit des auteurs s'essayer dans les *genres* les plus nobles, & ne pouvant composer des poëmes, se réduire à des madrigaux.

Il en feroit ainfi dans les emplois dont les hommes fe trouvent chargés ou fe chargent avec trop de confiance dans la fociété, fi la vanité, l'amour propre & furtout l'intérêt n'y retenoient ceux qui fouvent en font les moins capables.

Ne rougiffez donc pas de vous confacrer à un *genre*, fi vous en avez le talent; mais quittez les pinceaux & prenez une profeffion honnête qui ne demande pas les talens & les difpofitions qu'exigent les arts libéraux, fi vous êtes réduits à effayer tous les *genres*, pour en choifir un que vous pratiquerez médiocrement.

Au refte, je ne veux laiffer échapper aucune occafion de vous dire, que fi vous peignez l'hiftoire, vous en ferez d'autant plus digne, que vous ne dédaignerez aucun des autres *genres*.

» Faites de grace », vous dira quelqu'un qui a de vous l'opinion que doit infpirer un peintre du premier de tous les *genres*, « faites de grace le portrait de mon » père, de mon ami --- Ce n'eft pas mon *genre*, ré» pondez-vous; je ne dois pas perdre mon temps à un » ouvrage au-deffous des occupations qui m'attachent » uniquement : allez chez un peintre de portraits ».

Eh! quoi, peindre un homme, c'eft-à-dire, exprimer fon caractère, rendre la toile vivante, exciter l'intérêt d'un fils, d'un époux, d'un tendre amant, d'une ame reconnoiffante, font des objets que vous regardez comme au-deffous de votre talent! Quels miracles, en ce cas, ne devez vous pas faire! Je vous en crois capable, mais j'aurai droit de vous juger avec févérité, fi votre réponfe n'eft dictée que par une fuffifance dénuée de ce qui eft néceffaire pour la foutenir. Sachez

qu'en paroiffant avoir la plus haute idée de votre art ; vous le rabaiffez au contraire.

Faites donc avec plaifir, avec intérêt, avec fentiment, l'image d'un vieillard qui infpire un jufte refpect, comme excellent père de famille ; d'un jeune enfant qui vous offrira la veritable idée des graces de cet âge ; d'une femme que l'on reconnoiffe aux vérités des formes, fans que vous ayez chargé les petits détails de fes traits ou exageré fes agrémens. Repréfentez des animaux, des payfages, des fleurs ; & fi vous avez un amour-propre fecret, infpiré par vos occupations plus chéries & plus diftinguées, faites en forte que ces objets offrent, fous votre pinceau, par la touche & le faire, un caractère qui annonce qu'ils font peints par un artifte au-deffus de ce qu'on appelle ordinairement *peintre de genre.*

Peintres de *genre*, à votre tour ayez la noble ambition de faire des excurfions dans les pays qui femblent vous être interdits. Le portrait eft votre patrimoine : à la bonne heure. Étudiez cependant la figure nue & l'antique, comme fi vous étiez deftinés à peindre des héros & des dieux. Ces portraits font rares à faire aujourd'hui, j'en conviens ; mais vous ne pouvez prévoir le fort qui vous attend : exercez-vous à difpofer plufieurs figures enfemble, vous fortirez plus facilement de la routine à laquelle vous vous habituez, en n'en compofant qu'une feule.

Peintres payfagiftes, peignez fouvent la figure ; fi non, par la difficulté qu'elle vous oppofera, vous ferez réduits à ne peindre que des déferts, ou des pays habités par des hommes eftropiés.

Peintres d'animaux, fi vous voulez que les chaffes

que vous représentez plaisent, faites que nous nous croyons transportés dans les forêts où elles se passent, que l'on s'y voie à la suite des chiens que vous peignez; que l'on imagine parcourir ces beaux sites qu'embellissent tous les accidens & tous les charmes de la végétation. Si vous voulez aussi que vos troupeaux, vos moutons, vos vaches me rapellent les mœurs & les tems de Jacob & des Patriarches, que j'apperçoive que ces animaux sont heureux d'errer dans de beaux pâturages. Que leur gardien paroisse jouir du doux repos d'une vie simple, & qu'il semble exprimer ce sentiment sur le haut-bois champêtre.

Enfin vous qui peignez les fleurs & les fruits, joignez à la représentation de ces objets précieux les êtres qui en approchent le plus : si vous n'accompagnez pas souvent les objets dont les beautés sont inanimées, d'êtres vivans, vos tableaux paroîtront morts, & peu-à-peu vous vous restreindrez par routine & par nonchalance, à une vingtaine de fleurs & de fruits que vous combinerez dans quelques vases, comme un poëte sans génie combine un certain nombre d'expressions, de mots poëtiques & de rimes.

Tout artiste de *genre*, qui croit voir des bornes à son talent, retrécit ces bornes qu'il a imaginées, de manière qu'à la fin elles l'emprisonnent.

Il est cependant vrai que le desir ambitieux d'étendre les *genres*, peut égarer quelquefois les artistes qui les pratiquent; mais tout considéré, s'il faut tomber dans un défaut, choisissez plutôt celui-ci que l'autre.

Enfin pour terminer cet article, tous les *genres*, non-seulement s'avoisinent, mais se penètrent. Ce sont les nuances d'une couleur, dont participent toutes

celles qui l'avoisinent. (*Article de M.* WATELET.)

GERSÉ (adj.) On dit d'un tableau dont la couleur s'enlève par écailles, qu'il est *gersé*.

G I

GIGANTESQUE (adj.) ne se prend pas en bonne part. Quand on dit cette figure est *gigantesque*, on n'entend pas qu'elle est d'une grandeur sublime, mais qu'elle est d'une grandeur outrée.

Quoique le colossal soit d'une proportion bien supérieure à la nature, sa destination n'est pas de paroître *gigantesque*, mais de présenter d'un point de vue éloigné les proportions de la nature.

Un colosse doit être vu de loin, dans une grande place, sur un édifice élevé, ou sur un socle qui l'éloigne de l'œil du spectateur. Posé sur le sol dans un lieu étroit, il deviendroit *gigantesque*, & blesseroit la vue.

Une petite figure dans un lieu vaste n'exciteroit pas l'attention. La statue de Louis XV, vue de la porte du Palais des Tuileries, pique la curiosité ; on se hâte d'approcher pour jouir, à une juste distance, des beautés qu'elle promet déja ; quand on arrive sur la place où elle s'élève, on en embrasse l'ensemble ; on s'approche davantage pour en admirer les détails ; mais si l'on pouvoit monter sur le socle, elle deviendroit *gigantesque*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

G L

GLACIS. (subst. masc.) signifie, en terme de peinture, l'effet que produit une couleur transparente qu'on

applique légèrement, & en en frottant une autre qui se trouve déja placée & sèche. La couleur avec laquelle *on glace* doit laisser appercevoir celle qui se trouve dessous, & lui donner, par le choix qu'on en fait, un ton plus brillant, plus coloré, plus fin que celui qu'elle avoit, & qui contribue par-là à la vigueur de l'harmonie.

On ne *glace* qu'avec des couleurs qui ont peu de corps, qui ne sont pas propres à empâter, qui sont transparentes, telles que les *laques*, les *stils de grain*.

La manière de *glacer* est de frotter avec une brosse un peu ferme la couleur dont on forme le *glacis*, sur celle qui doit en voir augmenter son lustre. Il reste, en conséquence de ce procédé, fort peu de la couleur avec laquelle on *glace* sur la première, ce qui, joint à la qualité nécessaire aux couleurs pour qu'elles soient propres à faire des *glacis*, doit laisser craindre avec raison aux peintres qui se servent de ce moyen, que l'effet brillant qu'ils ambitionnent ne soit que passager, & qu'il ne s'évanouisse ou ne s'évapore avec la *laque* ou le *stil de grain* qu'ils employent.

Au reste, cette pratique a été cependant mise en usage par des maîtres célèbres. Rubens l'a souvent adoptée, pour rendre son coloris plus brillant.

Les *glacis* sont aussi très-propres à *accorder* un tableau, & à le rendre plus harmonieux; mais, je le répète encore, les dangers que font courir les couleurs qu'on est obligé d'employer, sont plus grands que l'avantage qu'on en retire.

Le mérite d'un tableau peint, comme on dit, *à pleine couleur & dans la pâte* (lorsque cette couleur n'est pas *tourmentée*, & que le fond sur lequel on

peint est solide) l'emporte sur le brillant passager des tableaux où l'on prodigue avec adresse l'art de *glacer*. La couleur employée comme je l'ai dit, & comme l'a fait la plus grande partie des peintres célèbres, a l'avantage de ne point s'altérer, & s'il s'opère quelque changement par l'effet du tems, il est à l'avantage de cette manière de peindre franchement, parce que les tableaux où elle est employée prennent en vieillissant un ton plus vigoureux & plus d'accord, tandis que les tableaux où l'on s'est servi des *glacis*, se désaccordent partiellement & perdent ou par l'évaporation, ou par les plus petits soins qu'on prend pour les nettoyer, le brillant peu solide & la legéreté de leur *glacis*.

C'est aux artistes qui doutent de ces vérités à faire des épreuves plus propres à les convaincre que les raisonnemens. Ce seroit aussi à la chymie, dirigée par les peintres (si elle daignoit se prêter à cette condescendance) à éclairer sur la nature physique des couleurs, & à en découvrir de solides ou fidèles, qu'on pût substituer à celles qui ne le sont pas.

Il y a beaucoup à desirer sur cet objet & jamais l'occasion n'a été plus favorable, puisque la chymie est plus éclairée & plus répandue que jamais, & que les lumières philosophiques doivent engager les sciences & les arts à se porter une bienveillance mutuelle, & à s'aider sans cesse, comme la charité morale, dans les siècles où l'on s'en occupe, prêche aux hommes de se secourir & de s'aimer (*Article de M. Watelet.*)

Le Glacis est ainsi nommé du mot glace dont il imite la transparence. Il s'emploie principalement dans la peinture à l'huile.

C'eſt une couche de couleur tellement légère qu'elle doit laiſſer appercevoir la teinte qui eſt deſſous.

Il y a des peintres qui peignent en *glaçant* même *au premier coup*; comme Rubens & ſon école. Alors l'impreſſion du tableau ſert à la teinte que prend le *glacis*, & fait partie de la manière de peindre de l'artiſte qui l'emploie. Les *glacis* placés ainſi ſur des *fonds* bien ſecs, ſont durables, légers & puiſſans de teinte.

Mais l'uſage le plus général des *glacis* eſt de donner, d'après la première couche, les teintes à volonté ſur diverſes parties de l'ouvrage, d'en augmenter la vigueur, la légereté, l'harmonie, & d'aſſurer la juſteſſe des effets de lumière. Alors le *glacis* eſt un moyen efficace de perfection pour l'art, & un remède aux défauts échappés dans la première couche. L'ancienne École Vénitienne, & beaucoup de peintres françois ont uſé de *glacis* dans cette intention.

Quelque ſoit le bon effet du *glacis* ſur un tableau déjà peint pour donner de la puiſſance à certaines couleurs & pour mettre, comme nous diſons, *les accords*, c'eſt phyſiquement un moyen funeſte au tableau. L'auteur l'emploie peu de tems après avoir fini ſon ouvrage *dans la pâte*; les huiles de la *première couche* ne ſont pas encore évaporées. On répand par le *glacis* un eſpèce de vernis ou de glace; mais l'huile de la *première couche* n'en tend pas moins à pouſſer au-dehors, elle ſe trouve arrêtée ſous le *glacis*, & y forme une croute d'un jaune noir qui donne cette teinte aux parties *glacées*.

C'eſt principalement à l'uſage fréquent des *glacis*

que beaucoup d'excellens ouvrages doivent la teinte noire qui les gâte.

A ce propos, il n'eſt pas inutile d'obſerver que les gens ignorans dans la pratique de peindre & qui ſe mêlent de nétoyer les tableaux, ne ſavent preſque jamais diſtinguer les parties *glacées* de celles qui ne le ſont pas : d'où il arrive que, voulant enlever tout ce qui leur paroît craſſe & ſaleté dans certains endroits, ils parviennent auſſi à tout ôter juſqu'à la première couche excluſivement, qui alors leur paroît être le vrai ton du tableau. Ces endroits cependant, trop *crus* pour les parties de *pâte* laiſſées par l'auteur ſans *glacis*, ôtent d'autant plus l'harmonie entre les *teintes*, que les *glacis* ont été, comme d'ordinaire, placés ſur les parties ombrées.

Mais ce point eſſentiel ſera plus amplement diſcuté dans l'article *nétoyage*. Revenons à l'art de *glacer*.

Puiſqu'il n'y a point d'autre moyen connu de retoucher les tableaux à l'huile, nous allons nous occuper de préſenter les procédés qui nous ont paru les plus raiſonnables pour produire le moins de changement poſſible dans l'ouvrage.

1° Il faut ſe faire une loi de ne jamais *glacer* avec le blanc de plomb ni les autres couleurs minérales, telles que le cinabre, le minium, le jaune de Naples, &c. non-ſeulement ces couleurs produiſent des *glacis* lourds & dénués de cette tranſparence qui doit former leur caractère; mais elles jauniſſent & changent de teintes par l'effet de l'air extérieur, lorſqu'elles ne ſont pas mêlées avec des terres.

2°. On ne doit pas *glacer* avec des teintes dans leſquels il entre du blanc ; car l'objet ſeroit de diminuer

une teinte trop brune & ce but ne feroit pas rempli. Au bout de quelques tems, les parties de blanc mêlées avec les huiles & les autres couleurs acquierent de l'épaiffeur, & perdent le peu de tranfparence qu'elles avoient quand on les a pofées. Le brun du deffous difparoît, le tableau prend un ton blafard, & devient monotone & plat. Carle Vanloo, dans fes derniers ouvrages, glaçoit avec toutes couleurs, content de l'effet brillant qu'elles faifoient en fortant de fes mains. Cette méthode mal entendue a caufé l'étrange changement qui s'eft opéré en peu d'années dans le coloris de fes tableaux. On pourroit citer plufieurs autres peintres de notre école qui, par l'emploi des *glacis* de blanc & autres couleurs lourdes ou minérales, voyent périr leurs tableaux avant eux.

3°. Il eft auffi des terres, telles que les ocres, qui *glacent* difficilement & fans tranfparence, à moins qu'elles ne foient d'une légereté rare, broyées exceffivement & employées avec beaucoup d'intelligence.

4°. Les meilleurs *glacis* fe font avec des couleurs légères, faites de fucs, de réfine &c. telles que les carmins, les laques, les ftils-de-grain, & furtout l'afphalte & mieux encore la *mumia*, compofée de réfines; elle fe trouve dans le corps des momies & faifoit leur embaumement. On glace encore avec les cendres d'outremer broyées à un dégré impalpable.

5°. Les *glacis* de ftils-de-grain, laques, bleu de Pruffe &c. noirciffent par la nature des couleurs dont ils font formés; mais on affoiblit cet inconvénient par les petits foins qui vont faire le fujet de cet article: ils confiftent dans le choix des huiles à employer. On employe ordinairement celles qui font fecatives & avec

raison, parce que c'est le caractère des *glacis* de sécher très-difficilement. L'huile appellée *huile grasse*, est celle qui fait sécher les couleurs le plus rapidement; mais elle est brune par la nature des drogues qui la composent & par sa cuisson. Ce défaut croît encore avec le tems. Il seroit donc bon d'employer des huiles sécatives blanches, dans lesquelles il n'entrât pas de terre d'ombre & qu'on ne fît pas cuire. Si la saison est humide & qu'on ne présume pas que les *glacis* sèchent aisément, on peut mêler à cette huile blanche un peu de vernis. Les Flamands en usent, dit-on, en peignant; & quoique ce moyen paroisse contribuer à la trop grande sécheresse & à faire écailler les peintures, cet accident est moindre que la noirceur que l'huile grasse brune donne à l'ouvrage.

Ces diverses observations pratiques tiennent tellement à l'art des *glacis* qui est lui-même un point d'exécution, que nous avons été entraînés à les exposer, puisque d'elles dépend l'effet des *glacis* & par conséquent l'harmonie de tout l'ensemble d'une machine pittoresque.

Concluons par dire que l'usage des *glacis* ne peut guère avoir un succès solide, que lorsque le peintre l'employe dès la première *couche* : manière qui caractérise ceux de Rubens & de son école. Les *glacis* employés par eux sur une *impression* ou une *ébauche* vieille & dure, toutes disposées à les recevoir, ont peu changé; mais aussi quel peintre jaloux d'une grande recherche de formes pourra, sans revenir sur son ouvrage, réunir du premier coup le coloris & l'effet à toutes les parties qui dépendent du dessin ?

Nous avons dit que les *glacis* s'employoient princi-

palement dans les peintures à l'huile. Cependant il en exiſte dans la *détrempe* & dans la *gouache*, genres dans leſquels pluſieurs couleurs, placées au ſecond coup, donnent, par leur tranſparence, des teintes riches, vives, & vigoureuſes.

L'art de *glacer* ſur les métaux avec l'émail, produit des couleurs tranſparentes à travers leſquelles brillent les polis, & même quelques travaux ſur l'or. Ces *glacis* prennent le nom d'*Émaux clairs*. Cette méthode, employée pour les bijoux, a été renouvellée de nos jours par M. Aubert, peintre en émail du Roi, & célèbre artiſte en ce genre.

La méthode des *glacis* ſur le papier ou le taffetas, pour faire des tranſparens; celle de glacer ſur le fer-blanc pour les décorations tiennent, au métier du *peintureur*. (*Article de M.* Robin.)

G O

GOTHIQUE (adj.), ce qui eſt dans la manière introduite en Europe par les Goths, conquérans d'une grande partie de l'Empire Romain : écriture *gothique*, architecture *gothique*, peinture, ſculpture *gothiques*.

La roideur, la maigreur des formes conſtituent le caractère de cette manière dans la ſculpture; il faut, pour la peinture, ajouter à ces vices celui des tons cruds, des couleurs entières, &, pour les deux genres, l'abandon abſolu de la nature. Les artiſtes ou plûtot les ouvriers *gothiques* faiſoient les figures courtes, les cheveux ſans légéreté, les draperies ſans ſoupleſſe. Comme ils ne connoiſſoient dans le deſſin ni le mélange des lignes arrondies & méplates, ni l'art d'ex-

primer les raccourcis, ils ne pouvoient donner de mouvement à leurs figures. La ſauvage inflexibilité de leur art ne leur permettoit pas de connoître l'expreſſion. Leurs figures ſuppoſées vivantes n'étoient pas plus animées que les figures mortes dont ils chargeoient les tombeaux. Ce qui ne ſe peut exprimer que par de ſavantes indications, comme le payſage, étoit chez eux encore plus mauvais que tout le reſte. Des bâtons ſurmontés de quelques feuilles, telles qu'on les fait pour les deſſins les plus communs de broderie, étoient des arbres &c.

Ce qu'on appelle l'architecture *gothique* avoit ſes graces; mais elle n'appartenoit pas aux Goths: on en attribue l'invention aux Sarraſins. Elle imite les berceaux de feuillages, & cette imitation ſuffiroit ſeule à prouver qu'elle fut découverte par un peuple qui habitoit des pays chauds.

La peinture, la ſculpture des Goths annonçoient leur ignorance; elles étoient telles parce qu'ils ne pouvoient les mieux faire. On ne doit pas dire qu'elles étoient dégradées par le mauvais goût; mais qu'elles étoient encore dans l'enfance. Pline nous apprend que chez les Grecs, ces deux arts ont paſſé par le même état, & s'il ne nous l'avoit pas appris, nous aurions pu le deviner.

On peut voir, dans beaucoup d'anciennes villes, des exemples de la ſculpture *gothique*. On apperçoit encore quelques reſtes du caractère *gothique* en peinture dans les ouvrages de Léonard de Vinci, dans ceux du Pérugin, & même dans les premiers tableaux de Raphaël. Mais pour bien connoître ce caractère, il

faut voir les miniatures dont ſont ornés les vieux manuſcrits.

Michel-Ange eſt le premier qui l'ait entièrement abandonné dans ſon deſſin; mais dans ſa lutte contre ce défaut, il a donné dans le défaut contraire. Il a chargé les formes pour s'éloigner de la maigreur *gothique ;* & pour vaincre l'inflexibilité *gothique*, il a outré les mouvemens. Les artiſtes *gothiques* n'annonçoient aucun muſcle ; Michel-Ange a fortement exprimé juſqu'aux muſcles qui reſtent oiſifs. C'eſt ainſi qu'en voulant combattre une opinion, on ſe porte ordinairement juſqu'à l'extrême de l'opinion contraire, lorſqu'il faudroit garder un juſte milieu : c'eſt la marche de la nature, & elle excuſe Michel-Ange. Cette obſervation n'auroit pas été inutile à ſes critiques & à ſes imitateurs. (*Article de M.* Levesque.)

GOUACHE, ou plutôt GOUAZZE (ſubſt. fém.) Ce mot vient de l'Italien *guazzo*.

La manière de peindre qu'on déſigne par ce nom eſt une des plus anciennes de celles que nous connoiſſons, ſi ce n'eſt pas celle qu'on peut regarder comme ayant précedé toutes les autres. L'eau eſt ſans doute le moyen le plus facile & le plus naturel de donner à des matières colorées, miſes en poudre, la fluidité néceſſaire pour qu'on puiſſe les étendre ſur des ſurfaces & les y rendre adhérentes. Les premières couleurs ont été vraiſemblablement des terres & des pierres broyées, qu'on a rendues liquides par le moyen de l'eau ; mais comme l'uſage a fait voir que lorſque l'humidité de ces couleurs étoit totalement diſſipée, elles n'étoient plus retenues & quittoient trop aiſément les corps ſur

lesquels on les avoit employées, on a cherché à leur donner plus de consistance par des mélanges de matières visqueuses; alors les gommes que certains arbres fournissent abondamment, qui se dissolvent aisément dans l'eau, & qui, par leur transparence, n'altèrent pas les couleurs, se sont offertes naturellement pour cet usage. La *gouache* n'est autre chose que cet apprêt simple de couleurs broyées & délayées dans de l'eau, que l'on charge plus ou moins d'une dissolution de gomme.

On employe les couleurs, ainsi préparées, sur toutes sortes de corps: principalement sur la toile, sur le vélin, sur le papier, sur l'yvoire, & on se sert communément de la gomme arabique, que l'on fait fondre dans l'eau, comme on le fait aussi pour peindre en *miniature;* après avoir proportionné le mêlange de la gomme avec les différentes couleurs, relativement à ce qu'elles en ont besoin, on couche ces couleurs, & on les empâte, c'est-à-dire, qu'on les étend avec une certaine épaisseur qui leur donne du corps, ce qui n'a pas lieu dans le lavis ni dans la miniature. Il est des couleurs qui demandent à être gommées les unes plus que les autres: l'expérience donnera des règles à cet égard, & les inconvéniens qu'il faut éviter serviront à les établir.

Ces inconvéniens sont que les couleurs trop peu gommées tombent en poussière, lorsqu'elles sont sèches ou qu'elles sont exposées à quelque frottement. D'un autre part, elles s'écaillent, se fendent & se détachent par morceaux, lorsqu'elles sont trop gommées. Des essais faciles à faire, instruisent mieux que tout ce qu'on pourroit dire à ce sujet.

La

La *gouache* eſt très-propre à peindre le payſage d'après nature. Elle ſert à faire des eſquiſſes pour de grandes compoſitions. On l'employe pour les décorations de théâtre, pour celles des fêtes, pour des perſpectives. Cette manière de peindre eſt prompte & expéditive; elle a de l'éclat. On doit ſe mettre en garde en la pratiquant, contre une ſéchereſſe qui, dans cette ſorte de peinture, provient de ce que les couleurs ſéchant promptement, ne permettent pas de les peindre, autant qu'on pourroit le ſouhaiter.

L'artiſte qui n'a pas le tems néceſſaire pour dégrader les teintes, pour fondre les nuances & pour accorder finement tout l'ouvrage, laiſſe échapper des touches dures, des paſſages heurtés & des tons cruds, qui exiſtent plus rarement lorſqu'on peint *à l'huile*, parce qu'elle ſe sèche moins promptement.

La miniature, dans l'uſage de laquelle on cherche à éviter cet inconvénient, en pointillant, comme je le dirai, tombe dans un autre défaut, & il eſt auſſi ordinaire de voir des *gouaches* trop dures, que des miniatures dont la douceur doit être appellée molleſſe.

Eſt modus in rebus, ſunt certi denique fines,
Quos ultrà citràque nequit conſiſtere rectum.

Ceux de mes lecteurs qui veulent connoître avec plus de détails ce qui concerne la *gouache*, trouveront ces détails au mot peinture, où j'ai rapporté par diviſions ces différens procedés. (*Article de M. Watelet.*)

GOUSTOSE. (adj.) mot formé de l'italien *guſtoſo*, & adopté dans nos atteliers.

Le *goustose* n'est pas le goût & encore moins le grand goût. Il consiste entièrement dans la manœuvre, & indique un *faire* badin & facile. Il ne peut se trouver avec le rendu précis, le fini précieux, puisque ce sont des indications adroites qui le constituent. Il a beaucoup de rapport avec le mot *esprit*, (*voyez* ESPRIT) & avec ce que nous dirons du *ragoût* dans l'article GOUT.

Le *goustose* est l'opposé du sévère. Dans le sévère, tout est exprimé d'une manière précise; dans le *goustose*, tout est indiqué d'une manière badine.

Une irrésolution sans timidité entre avantageusement dans le *goustose*: des contours multipliés, placés les uns auprès des autres, rentrant les uns dans les autres; des touches d'abord indécises, mais dont l'indécision est enfin terminée par une touche ferme; tout cela, fait en quelque sorte en se jouant, obtient le nom de *goustose*, & s'appelleroit gêne, fatigue, indécision si l'on y sentoit la peine.

Une esquisse gagne beaucoup à être *goustose*; un grand tableau, dont le sujet a lui-même de la grandeur, exige en général de la sévérité.

La maquette d'un sculpteur peut être *goustose*: une statue ne doit pas l'être en général, mais seulement dans certaines parties que l'art indique plutôt qu'il ne les rend, telles que les cheveux &c.

Rembrandt étoit *goustose*, Metzu, Mieris étoient précieux.

Le *goustose* convient au paysage, il trouve moins aisément place dans l'histoire, il nuiroit à l'accord du *faire* dans un tableau dont certaines parties seroient soigneusement terminées. Il est plus propre que le fini

à traiter les animaux à longs poils, les broſſailles, les herbages, les maſures, les édifices ruinés & tout ce dont l'art ne peut exprimer les détails ſans tomber dans la ſécchereſſe & le léché.

La gravure à l'eau-forte doit être *gouſtoſe*. Il eſt bon d'égayer par des travaux *gouſtoſes* bien placés la froide ſévérité du burin. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GOUT. (ſubſt. maſc.) Le *goût* dans les beaux arts, & par conſéquent dans la peinture, eſt un ſentiment délicat & ſouvent très-prompt, des convenances, ou des conventions.

Il faut diſtinguer le *goût* qui jouit, du *goût* qui opère; non qu'ils ſoient eſſentiellement différens, mais parce que l'un agit avec promptitude & l'autre avec réflexion. Du reſte tous deux ont également pour baſe ce ſentiment délicat dont je viens de parler, qui (je le répète) ſe décide d'après les convenances, ou d'après les conventions.

Le *goût* appuyé ſur les convenances a plus de perfection & de ſtabilité, parce que les convenances exiſtent plus généralement & ſont ſujettes à moins d'inſtabilité que les conventions.

En effet les convenances naiſſent de la nature même des choſes & des hommes, je veux dire, de ce qu'ils ſont eſſentiellement & de ce que par conſéquent, ils doivent être les uns à l'égard des autres dans l'ordre général : ſi l'on conſidère les convenances relativement aux hommes, elles conſiſtent dans les relations & les rapports indiſpenſables qu'ils doivent établir entre eux, ou qui s'y établiſſent naturellement pour leur plus grand avantage.

Le *goût* appuié ſur les conventions eſt plus reſtraint; parce que les conventions n'embraſſent pas les choſes ni les hommes en général, & ne s'établiſſent le plus ordinairement qu'entre un certain nombre d'hommes : auſſi les conventions différent entre elles dans les différents climats, dans les tems divers, dans les diverſes ſociétés & juſques dans les plus petites portions des ſociétés.

C'eſt par ces raiſons que le *goût* qui naît des conventions peut être établi ſur tant de baſes, & ſi multiplié qu'on le regarde enfin comme arbitraire. Auſſi voit-on parmi nous très-fréquemment, par exemple, que le *goût* de la cour, n'eſt pas celui de la capitale, ni ce dernier, celui des provinces. Delà, réſulte encore que l'homme vulgairement appellé homme de *goût*, ſe peut conſidérer ſous tant d'aſpects différens, & qu'enfin chaque quartier d'une grande ville, & juſqu'à chaque cotterie particulière a le ſien qui ne ſera point celui d'une autre.

C'eſt par une ſuite des mêmes raiſons que ſi le *goût* qui bleſſe certaines convenances générales, mais qu'autoriſent certaines conventions, peut uſurper quelquefois les droits du bon *goût*, le *goût* qui convient au plus grand nombre des convenances, parvient tôt ou tard à reprendre ſes priviléges, & à faire proſcrire le *goût* purement conventionel.

Il étoit néceſſaire de préſenter ces idées générales, avant d'en faire l'application aux Beaux-Arts, & en particulier à la peinture ; d'après ces baſes données, on conçoit que le *goût*, fondé ſur des conventions, peut, même en bleſſant certaines convenances, paſſer quelquefois pour être le bon *goût;* mais que l'artiſte

ou l'écrivain qui, sans égard pour des conventions sujettes à changer, satisfait le plus grand nombre des convenances invariables, est enfin, tôt ou tard, généralement regardé comme ayant suivi le bon *goût*.

C'est donc par cette raison que ce qui est généralement désigné par le nom de chefs-d'œuvre, entre les productions des beaux-arts, est admiré dans plusieurs pays différents, & pendant de longues suites de siècles, quoique ces chefs-d'œuvre soient contraires à un grand nombre de conventions établies.

Mais il faut observer pareillement que comme la perfection complette des ouvrages de l'art est-au-dessus des efforts de l'humanité; on doit trouver à reprendre même dans ces ouvrages admirés qui survivent aux changemens des conventions, parce que l'on y peut rencontrer quelques défauts de convenances.

Je pense que d'après ces explications, on peut se rendre à-peu-près compte de tout ce qui paroît le plus ordinairement obscur, incertain & quelquefois contradictoire dans les idées qu'on a du goût.

L'Iliade, le Laocoon, le choix des ouvrages de Raphaël & des grands artistes, satisfont tellement le plus grand nombre des convenances générales, & celles qui ont rapport aux arts libéraux, qu'ils obtiendront, tant que les hommes ne redeviendront pas barbares, les hommages qui leur ont été décernés.

Quant aux ouvrages dans lesquels on ne s'est conformé qu'à certaines conventions plus ou moins durables, ils peuvent avoir un succès quelque fois brillant & qui dure autant que ces conventions existent; mais semblables à des météores, on les voit perdre subitement leur éclat, & ce qui avoit excité l'admiration

éprouve ſouvent le mépris. C'eſt ainſi que pluſieurs opinions, pluſieurs préférences dans les ouvrages d'eſprit & d'arts, ont fini par être livrées au ridicule ſur le théâtre, après que la mode les eût fait regarder dans des cours brillantes ou des ſociétés renommées, comme les réſultats & les prononcés du bon goût.

Le véritablement bon goût tient donc à l'intérêt général; car cet intérêt a pour baſes les grandes & générales convenances.

Des principes généraux que je viens d'énoncer, on doit inférer, entr'autres choſes, que pour acquérir & conſerver la pureté du *goût* qui appartient aux arts, les peintres doivent s'inſtruire par la lecture, par l'étude des bons ouvrages, & ſe rendre compte par la méditation de ce qui conſtitue les véritables convenances. Habituez-vous, jeunes diſciples, à les reſpecter, elles régleront vos mœurs, votre conduite & dirigeront votre talent.

Pliez-vous cependant à certaines conventions pour ne pas vous ſingulariſer; mais non pas dans ce qui regarde la perfection de l'art, ſuppoſé qu'elles y fuſſent contraires. Défendez-vous, relativement à votre talent, de vous laiſſer entraîner par les conventions paſſagères & ſouvent extravagantes des modes, par la recherche, l'affectation & les ſingularités. Ces erreurs ſont originairement l'ouvrage d'un individu dont vous deviendriez les diſciples, & vous ne devez l'être que de la belle nature. Les modes ne ſont adoptées que par une ſociété plus ou moins nombreuſe, & vous devez avoir pour but de plaire à toutes.

Enfin les ſingularités ſont dans les arts, ce qu'elles ſont dans la nature, c'eſt-à-dire le plus ordinaire-

ment, des monſtres. La beauté, quoiqu'elle ſoit très-rare, n'eſt pas une ſingularité ; elle eſt la perfection des choſes. La ſingularité n'eſt le plus ſouvent qu'une difformité; &, dans les ouvrages des hommes, la beauté ne ſe ſouſtrait pas aux loix de la raiſon, tandis que la ſingularité ſe fait gloire de s'en affranchir.

Je finirai par recommander aux artiſtes de ſe défier de prendre pour modèles les ouvrages qu'on appelle ouvrages de *goût*. Ils ſont ſouvent manierés ; ils peuvent ſéduire ; mais preſque toujours ils égarent; car l'affectation & la manière, qu'on nomme ſouvent mal-à-propos *goût* & eſprit, ne ſont que le mauvais *goût* & l'eſprit dénué de raiſon.

Il eſt à l'égard de la peinture comme des autres arts, des hommes de *goût*, des juges du *goût* ; & pour l'ordinaire ils ſont partie des claſſes de la ſociété qui peuvent influer par leurs opinions & leurs déciſions ſur le ſort des arts & des artiſtes. Suppoſons que chez un peuple doux, qui auroit un penchant très-marqué à ſe modeler ſur ceux qui jouiſſent des diſtinctions dûes aux rangs, aux titres & qu'on n'accorde que trop ſouvent même à la richeſſe ; ſuppoſons (dis-je) que le plus grand nombre des hommes diſtingués de cette nation fléxible ſe regardât comme doué d'un *goût* juſte & délicat ſans s'être jamais rendu compte du véritable ſens de ces expreſſions; ſuppoſons encore que, d'après ce don prétendu & leur diſtinction réelle dans la ſociété, ils ſe cruſſent autoriſés & comme obligés même à décider ſur toutes les productions des arts, accoutumés qu'ils ſeroient à voir adopter leurs opinions, ne doit-on pas penſer que les grandes convenances, baſes des véritables beautés, courroient riſque d'être

ſouvent ſacrifiées à des idées peu réfléchies, peu juſtes ; à des affections du moment, à des conventions particulières, même à des caprices ; & que les conſéquences de cet abus feroient peu-à-peu funeſtes aux arts, aux lettres & au bon *goût ?*

On pourroit leur dire en général, ſans avoir intention de les bleſſer, mais pour leur avantage & pour celui des arts, que le bon *goût*, & les convenances qui en ſont les principes, ont des droits plus anciennement fondés que ceux qui ne ſont dûs qu'aux rangs, aux titres & à la richeſſe ; que ces droits commandent à tout le monde & ne peuvent réellement être aſſervis à perſonne.

Que les principes des arts, & de tout ce qui y a rapport exigent que, pour les connoître, on les médite, on les diſcute avec ceux qui joignent la pratique à une ſaine théorie ; & que ces hommes ſont les vrais ſupérieurs à cet égard. Croyez même, pourroit-on ajouter, que ſi quelques artiſtes, par intérêt ou pour briguer votre faveur, ont la foibleſſe de vous tromper en vous flattant, ils ne vous apprécient pas moins en ſecret à votre déſavantage. Perſuadez-vous donc que les moyens de devenir vraiment hommes de *goût* ne ſont pas de protéger avec une affabilité d'autant plus orgueilleuſe qu'elle eſt plus familière, de répandre avec prodigalité des libéralités plus faſtueuſes que juſtes, de ſavoir employer aſſez adroitement & d'un ton impoſant des mots, des phraſes vagues ; mais que pour s'inſtruire, après avoir bien lu & médité, il faut bien voir, bien comparer ; c'eſt-à-dire voir (en diſciple) opérer les hommes inſtruits, & les écouter après les avoir interrogés : que c'eſt ainſi qu'on acquiert le droit de ju-

ger, d'encourager, d'aprécier les talens, & qu'il faut encore que la modeſtie qui eſt au-deſſus des prétentions, & la défiance de ſoi, plus noble que la confiance de l'orgueil, s'établiſſent les conſervatrices du tréſor de vos connoiſſances (*Article de M. Watelet.*)

Gout. Ce mot qui ne déſigne dans ſon origine que les ſenſations de la langue & du palais, a pris une ſignification bien plus étendue. Comme c'eſt le ſens du *goût* qui juge la ſaveur des alimens, on a emprunté ſon nom pour déſigner cette qualité de l'eſprit qui juge du mérite des ouvrages dans les lettres & dans les arts. D'abord on avoit du *goût* pour juger la bonté d'un mêt; on a eu enſuite du *goût* pour juger la bonté d un livre, d'un tableau, la beauté d'une étoffe, celle d'une voiture, d'un ameublement, & pour prononcer même ſur toutes les inutilités, toutes les bizarreries que peuvent créer le luxe, la mode, & quelquefois la dépravation du *goût*.

Le *goût* ayant donc été adapté à tout, & tout le monde ſe piquant d'en avoir, ce mot a été ſi ſouvent employé, & ſi ſouvent mal appliqué, qu'il a fini par n'avoir plus qu'une ſignification vague, & quelquefois même inintelligible. Nous allons tâcher de la déterminer.

Il ſemble que le *goût* ne ſoit autre choſe que le ſentiment des convenances. Ce qui choque le *goût* dans quelque choſe que ce ſoit, c'eſt ce qui s'écarte des convenances de cette choſe. Les ſouliers à la poulaine, que portoient nos ancêtres, étoient de mauvais *goût*, parce que le pied de l'homme ne ſe termine point par une longue pointe relevée, & qu'un vêtement doit convenir à la forme de ce qu'il revêt. Les vertuga-

dins dont les femmes ſe paroient au ſeizième ſiécle, étoient de mauvais *goût*, parce que la taille d'une femme ne ſe termine pas en forme de tonneau. Une étoffe dont le deſſin eſt trop chargé eſt de mauvais *goût*, parce que la confuſion eſt un défaut dans la nature. Il peut y avoir du mauvais *goût* dans les couleurs d'une parure, parce qu'il y a des couleurs qui ne ſe conviennent point entr'elles.

Le *goût* dans les matières littéraires, pourroit être défini *le ſentiment des convenances dans l'enſemble, les détails & l'expreſſion.* Si cette définition eſt juſte, que penſer de ces hommes ſans *goût* & ſans jugement, qui ſoutiennent que le *goût* eſt l'aſſaſſin du génie, comme ſi le propre du génie étoit de s'écarter des convenances? mais on ſait combien de littérateurs & d'artiſtes ſont intéreſſés à décorer le *bizarre* du beau titre de génie.

L'écrivain, homme de *goût*, juge les convenances du ſujet qui l'occupe & il les obſerve : le lecteur, homme de *goût*, applaudit à l'obſervation de ces convenances, ou condamne l'auteur qui ne les a pas obſervées.

Un ouvrage eſt de mauvais *goût*, quand le ſujet manque lui-méme aux convenances. Tels ſont ceux dont l'objet eſt dégoûtant, ou ignoble, ou d'une ſale obſcénité, & capables ſeulement de plaire aux gens qui ont les mœurs & l'eſprit corrompus. Des details de mauvais *goût* ſont ceux qui manquent aux convenances générales, ou ceux qui, ſans être vicieux par eux-mêmes, pêchent contre les convenances du ſujet. Ainſi les grands mouvemens, les figures hardies de l'art oratoire ou de la haute poéſie, ſi ſouvent prodigués au-

jourd'hui dans des ſujets qui n'exigent que de la ſimplicité, ſont de mauvais *goût* dans ces ſujets, quoiqu'ils puſſent mériter d'être applaudis s'ils étoient mieux placés. Enfin l'expreſſion eſt de mauvais *goût*, quand elle n'eſt pas convenable au ſujet que l'on traite; quand elle eſt trop élevée, trop baſſe, trop fleurie, trop ſimple, trop recherchée, toujours relativement à ce ſujet.

On confond quelquefois, dans les ouvrages d'eſprit, la fineſſe & la délicateſſe avec le *goût*. Cependant un auteur peut avoir des idées fines, délicates, ſans avoir le ſentiment général ou particulier des convenances. Il pourra mettre de la fineſſe où il faut de la nobleſſe, de la force, de la grandeur; & mettre de la délicateſſe où il faut la plus grande clarté.

Le bon ſtyle ſera toujours de bon *goût*, puiſque le ſtyle ne peut être bon ſans s'accorder avec les convenances de la langue, & du ſujet, & des détails du ſujet.

Le *goût* dans les arts ne doit pas être différent de ce qu'il eſt dans les lettres; il change ſeulement d'objet, & reſte le même; il conſiſte toujours dans l'obſervation des convenances.

Le deſſin ſera d'accord avec les convenances générales s'il eſt conforme à un beau modèle choiſi dans la nature: mais il peut manquer à la convenance du ſujet, ſi par exemple une figure d'Hercule eſt d'un deſſin ſvelte, ou celle d'Apollon d'un deſſin muſclé. Alors le deſſin, bon en lui-même, ſera de mauvais *goût* relativement au ſujet.

La couleur ſera de mauvais *goût*, ſi elle inſpire la gaieté dans un ſujet qui ne doit inſpirer que de la triſ-

teſſe, de la pitié, de l'horreur ; ou ſi elle eſt triſte quand le ſujet exige de la gaieté.

Tout ce qui, dans la compoſition, peut offenſer les convenances générales, ou les convenances partielles du ſujet, conſtitue une compoſition de mauvais *goût*.

Une draperie, indépendamment des convenances de coſtume, ſera de mauvais *goût*, ſi elle ne convient pas au ſujet ou aux perſonnages qui en ſeront revêtus. Des étoffes gaies & brillantes ſeront de mauvais *goût* dans un ſujet lugubre ; elles le ſeront encore, ſi on les choiſit pour draper un vieillard reſpectable, un grave philoſophe, un magiſtrat auſtère.

Tous les acceſſoires peuvent être jugés par les mêmes principes. La prodigalité de richeſſes dans les détails eſt ſouvent une faute de *goût*, parce qu'elle pêche contre une des premières convenances de l'art, qui eſt d'attirer l'attention ſur l'objet principal.

On dit de certaines perſonnes qu'elle n'ont pas de *goût*. Cela peut être vrai, & l'eſt même toujours ſous un grand nombre de rapports ; mais ne peut l'être généralement, à moins qu'il ne s'agiſſe de perſonnes dont l'organiſation ſoit abſolument viciée. Il n'y a pas d'ailleurs d'homme qui ne ſoit capable de ſentir quelques convenances, & d'en juger, & qui, par rapport à ces convenances ne ſoit homme de *goût*.

Mais comme le cercle des convenances ſemble renfermer tout ce qui exiſte, il n'eſt perſonne dont l'eſprit puiſſe parcourir ce cercle entier, & qui par conſéquent puiſſe avoir le *goût* univerſel.

On regarde le *goût* comme inné ; on prétend que le *goût* ne ſe peut acquérir. Ce principe eſt faux, s'il

eſt pris généralement; il eſt vrai, ſi l'on veut le particulariſer.

L'homme, par exemple, qui eſt né avec un caractère froid & peu ſenſible, pourra montrer beaucoup de *goût* dans les objets qui ne tiennent qu'à la raiſon ſévère, & ſentira très-bien les convenances réciproques de ces objets; mais il ne ſentira pas celles des genres qui ne doivent leur mérite qu'à l'impétuoſité des paſſions, à la chaleur brûlante de l'enthouſiaſme. Il eſt donc vrai que certains hommes n'acquerront jamais le *goût* qui fait produire ou juger certains ouvrages, parce qu'ils n'ont pas même apporté en naiſſant ce que nous appellerons les organes de ce *goût*. Il ne ſentiront pas mieux les convenances des objets auxquels leur organiſation eſt étrangère, qu'un aveugle ne ſentira les convenances des couleurs.

Mais il ne faut pas croire que le *goût* même dont on a apporté en naiſſant l'organiſation, ou, ſi l'on veut, les diſpoſitions, ſoit inné. Raphaël, né dans un village, & condamné à des travaux ruſtiques, n'auroit pas eu la moindre idée des convenances pittoreſques, qu'il a ſi bien obſervées, & qui lui conſervent le premier rang entre les peintres.

Il n'y a d'inné que les diſpoſitions au *goût*; mais le *goût* lui-même dépend de l'étude, de la pratique, de l'expérience, de l'habitude de comparer, & de la réflexion.

S'il y a des hommes qui ne peuvent acquérir le ſentiment & la pratique des convenances qui conſtituent les genres inférieurs de l'art, c'eſt qu'il y a des hommes à qui leur organiſation refuſe même de réuſſir dans les opérations les plus méchaniques. Ils ſuivent des écoles,

ils écoutent des maîtres ; mais les grands principes de l'art ne ſont jamais reçus dans leur intelligence.

Le grand principe, le principe univerſel des arts, n'eſt autre choſe que celui des convenances obſervées, par rapport aux objets de la nature qui tombent ſous le ſens de la vue. Ce principe des convenances conduit les artiſtes à la beauté, puiſque la nature s'écarte des convenances quand elle ceſſe d'être belle. La beauté conſiſte dans la juſte correſpondance, dans l'exacte proportion des parties, & n'eſt par conſéquent autre choſe que la parfaite convenance de ces parties entre elles. Un nez trop grand ou trop petit, des yeux trop faillans ou trop enfoncés, un menton trop long ou trop court, des joues trop creuſes, une bouche trop fendue, des lèvres trop plattes ou trop épaiſſes, ſont autant de défauts de convenance qui conſtituent la laideur.

Ainſi la connoiſſance de la nature eſt celle de la beauté, & l'imitation de la nature qui eſt l'objet de l'art, eſt l'imitation du beau. Les difformités ne ſont pas la nature, elles en ſont les écarts. Raphaël a peint la nature, Rembrandt n'en a ſouvent peint que la dégradation, au moins dans les formes; il a cependant une grande réputation, & juſtement méritée, parce qu'il a imité de grandes beautés de la nature dans la couleur & dans les effets. Jamais la nature ne s'écarte de la beauté, qu'elle ne faſſe les premiers pas vers la monſtruoſité. La laideur n'eſt formée que de l'excès ou du défaut de ce qu'exige la nature pour être elle-même.

Le bon *goût* dans les arts peut ſe trouver dans les genres inférieurs, lorſque les convenances y ſont bien

obſervées. La repréſentation d'une fête champêtre, d'un bouquet de fleurs, d'une corbeille de fruits, de la nature morte, peut être de bon *goût.*

Des imitations de ſcènes ignobles, ſont de mauvais *goût* par rapport au choix du ſujet qui bleſſe les convenances générales. Mais elles peuvent être de bon *goût* par d'autres convenances, comme nous venons de le dire en parlant de Rembrandt. Il faut conſidérer alors ſi, le ſujet une fois admis, le reſte s'accorde avec les convenances.

Le grand *goût* ſuppoſe un grand genre. Il conſiſte, comme *Mengs* l'a défini, à choiſir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature, & à rejetter ou cacher celles qui ſont foibles & ſubordonnées, lorſqu'elles ne ſont pas abſolument néceſſaires.

Le *goût* meſquin s'occupe de toutes les petites parties & préfère les pauvretés qui annoncent la foibleſſe & la misère de la nature aux grandes formes qui en conſtituent la force & la beauté.

On confond ſouvent, dans le langage des arts, le *goût* avec la manière: c'eſt dans ce ſens que, pour déſigner la manière d'une école ou d'un artiſte, on dit le *goût* de telle école, de telle nation, de tel maître. Dans cette acception, le *goût* du maître eſt ordinairement compoſé plus ou moins du *goût* de ſa nation & de ſon *goût* particulier.

Il eſt une partie de la manœuvre de l'art que les artiſtes appellent *ragoût* & qu'on déſigne auſſi par le nom de *goût.* Cette partie eſt une ſorte de coquetterie; une recherche de moyens de plaire par un maniement badin de pinceau, par des laiſſés, par des touches piquantes, par des agencemens d'acceſſoires qui, group-

pés ensemble, plaisent à l'œil, & qu'on appelle quelquefois, en langage d'atteliers, un fouillis ragoûtant. Tout cela tient de fort près à ce qu'on appelle *esprit* dans les arts. Voyez l'article Esprit.

Comme ces moyens sont petits, on sent qu'ils ne conviennent pas aux grandes choses. Ils seroient très-déplacés dans une grande fresque, puisqu'ils ne seroient pas même apperçus; ils le seroient encore dans de grands tableaux; ils donnent du prix à de petits ouvrages: mais loin d'être le *goût*, ils sont le témoignage d'un mauvais *goût*, quand ils se trouvent employés dans des sujets où ils ne conviennent pas. Un peintre qui n'est plus, & dont l'exemple & les succès auroient pu détruire le *goût* dans l'Ecole Françoise, a obtenu long-tems la réputation d'artiste plein de *goût*, pour avoir prodigué ces moyens dans tous ses ouvrages, & dans ceux mêmes où les convenances exigeoient les beautés les plus austères. Peu sensible à la beauté, trop léger pour se soumettre aux convenances même les plus nécessaires, il réduisoit son art en une sorte de libertinage, & faisoit entrer ce qu'on peut appeller le badinage pittoresque dans les sujets où Raphaël eût cherché ce que la beauté idéale a de plus sublime. Son exemple doit effrayer ceux qui voudroient fonder leur gloire sur un caprice passager: après avoir séduit la France, il a presque survécu à sa réputation.

» Le *goût* (ce mot peut s'entendre encore ici comme exprimant le sentiment des convenances) » Le *goût*, » dit Mengs, est ce qui détermine l'artiste à faire » choix d'un objet principal, & à prendre ou à re» jetter ce qui peut y avoir un rapport bon ou mau» vais. Voilà pourquoi lorsque tout, dans un tableau, » est

» est exécuté d'une même manière, on dit que l'ar-
» tiste a tout à fait manqué de *goût*, parce qu'il n'offre
» rien de pittoresque ni de distinct, & que par con-
» séquent l'ouvrage est sans effet & sans expression. Le
» choix du peintre décide du style de l'ouvrage; c'est
» ce qu'il faut appliquer au coloris, au clair-obscur,
» au jet des draperies & aux autres parties de la pein-
» ture; de sorte que lorsqu'il sait choisir le plus beau &
» le plus grand dans chacune de ces parties, il produit
» immanquablement des ouvrages du plus grand *goût*.
» Le beau est ce qui rend toutes les qualités agréa-
» bles d'une chose; & le mauvais ce qui n'en montre
» que les parties désagréables.

» Il faut donc étudier chaque chose pour voir ce
» qu'on voudroit y trouver, & pour choisir ensuite
» les parties qui répondent le mieux aux objets qu'on
» veut représenter: c'est de cette manière qu'on produit
» des choses véritablement belles. Qu'on examine,
» d'un autre côté, ce qui est de mauvais dans un
» objet & qu'on voudroit qui n'y fût point; c'est ce
» qui seroit désagréable, & ce qu'il faut rejetter.

» C'est en examinant ainsi les qualités des choses
» qu'on trouvera l'expression. Rien ne peut être ex-
» pressif, s'il n'est rendu avec les qualités qui le ca-
» ractérisent naturellement. Le bon, en général, est
» ce qui est utile & ce qui flatte agréablement nos
» sens; & le mauvais, dans chaque chose, est la
» partie qui blesse nos yeux, & qui révolte notre
» jugement, en nous causant une sensation désagréable.

» Notre esprit est choqué de tout ce qui n'est pas
» d'accord avec sa cause, & avec sa destination: il
» l'est donc quand notre vue est frappée d'un objet

» qui ne semble pas convenir avec la cause de son » existence, ou avec sa destination, & que nous ne » pouvons concevoir pourquoi il a telle ou telle forme.

» Tout ce qui affecte trop fortement les nerfs opti- » ques, offense la vue; ce qui fait que certaines » couleurs, ainsi que les lumières & les ombres trop » tranchantes, fatiguent l'ame. Les hachures trop » fortes, ainsi que les couleurs ou trop vives ou trop » contrastées nous sont désagréables, par la raison » qu'elles font passer trop subitement nos yeux d'une » sensation à une autre, & causent ainsi une tension » violente de nerfs qui blesse nos yeux. Voilà pour- » quoi aussi l'harmonie nous est si agréable, parce » qu'elle consiste à établir toujours des milieux entre » les extrêmes.

» Comme l'art de la peinture est très-difficile, il » n'y a point encore eu d'artiste dont le *goût* ait été » également parfait dans toutes les parties. Celui qui » aura bien choisi dans l'une aura souvent fort mal » réussi dans l'autre, & dans quelques-unes même il » n'aura mis aucun choix ». (*Article de M.* LEVESQUE.)

G R

GRACE (subst. fém.) Si la *grace* naît du juste accord des sentimens de l'âme avec l'action du corps, le peintre, pour la représenter, doit apprendre à bien connoître, par l'observation & par la méditation, la marche corrélative des affections & des mouvemens; marche quelquefois parfaitement correspondante, mais trop souvent inégale, soit que l'expression éprouve

quelque gêne, ſoit que le ſentiment ſoit contraint ou peu ſincère.

Le mot dont il s'agit ici eſt un de ceux qui ſont adoptés avec la même acception dans tous les arts & dans l'uſage ordinaire. C'eſt un terme de théorie générale, & ce ſont les termes de cette eſpèce qui forment les liens par leſquels tous les beaux arts ſe trouvent unis les uns aux autres.

La *grace* d'une figure peinte ou ſculptée, celle d'une figure décrite en vers, ou en proſe, celle d'un air de muſique, toutes ces *graces* ont le même principe.

Je prie les lecteurs de pardonner ſi je remets ici ſous leurs yeux le chapitre de la *grace* tel qu'il ſe trouve à la ſuite du poëme de l'art de peindre; ce que j'ai penſé & dit à ce ſujet, m'a paru confirmé par les obſervations que j'ai continué de faire; il a été adopté par pluſieurs auteurs qui ont écrit ſur cette matiere, & je ne pourrois dire qu'à peu-près les mêmes choſes en d'autres termes.

La *grace*, ainſi que la beauté, concourt à la perfection. Ces deux qualités ſe rapprochent dans l'ordre de nos idées: leur effet commun eſt de plaire: quelquefois on les confond, plus ſouvent on les diſtingue: elles ſe diſputent la préférence qu'elles obtiennent ſuivant les circonſtances.

La beauté ſupporte un examen réitéré & réfléchi; ainſi l'on peut diſputer le prix de la beauté, comme firent les trois déeſſes, tandis que le ſeul projet prémédité de montrer des *graces*, les fait diſparoître.

Je crois que la beauté (comme je l'ai dit) conſiſte dans une conformation parfaitement relative aux mouvemens qui nous ſont propres.

La *grace* consiste dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'âme.

Dans l'enfance & dans la jeunesse, l'âme agit d'une manière libre & immédiate sur les ressorts de l'expression.

Les mouvemens de l'âme des enfans sont simples, leurs membres dociles & souples. Il résulte de ces qualités une unité & une franchise qui plaît.

Conséquemment, l'enfance & la jeunesse sont les âges des *graces*. La souplesse & la docilité des membres sont tellement nécessaires aux *graces*, que l'âge mûr s'y refuse & que la vieillesse en est privée.

La simplicité & la franchise des mouvemens de l'âme contribuent tellement à produire les *graces*, que les passions indécises, ou trop compliquées les font rarement naître.

La naïveté, la curiosité ingénue, le desir de plaire, la joie spontanée, le regret, les plaintes & les larmes même qu'occasionne la perte d'un objet chéri, sont susceptibles de *graces*, parce que tous ces mouvemens sont simples.

L'incertitude, la réserve, la contrainte, les agitations compliquées & les passions violentes, dont les mouvemens sont en quelque façon convulsifs, n'en sont pas susceptibles.

Le sexe le plus souple dans ses ressorts, le plus sensible dans ses affections, dans lequel le desir de plaire est un sentiment en quelque façon indépendant de lui, parce qu'il est nécessaire au systême de la nature; ce sexe qui rend la beauté plus intéressante, offre aussi, lorsqu'il échappe à l'artifice & à l'affectation, les *graces* sous l'aspect le plus séduisant.

La jeuneſſe très-cultivée s'éloigne ſouvent des *graces* qu'elle recherche, tandis que celle qui eſt moins contrainte, les poſsède ſans avoir eu le projet de les acquérir. C'eſt que l'eſprit éclairé & les conventions établies retardent, ou affoibliſſent les mouvemens ſubits tant de l'âme que du corps. La réflexion les rend compliqués. Plus la raiſon s'affermit & s'éclaire, plus l'expérience s'acquiert, & moins on laiſſe aux mouvemens intérieurs cet empire qu'ils auroient naturellement ſur les traits, ſur les geſtes & ſur les actions.

L'âge mur, qui voit ordinairement ſe perfectionner & la raiſon & l'expérience, voit auſſi les reſſorts extérieurs devenir moins dociles & moins ſouples.

Dans la vieilleſſe enfin, l'ame réfroidie ne donne plus ſes ordres qu'avec lenteur, & ne ſe fait plus obéir qu'avec peine.

L'expreſſion & les *graces* s'évanouiſſent alors; les *graces* telles que je viens de les définir, empruntent une valeur infinie de la plus parfaite conformation.

Cependant les mouvemens ſimples de l'ame n'ont peut-être pas, avec la perfection d'un corps bien conformé, le rapport abſolu qui exiſte entre cette parfaite conformation & les actions qui lui ſont propres.

Voilà pourquoi l'enfance, qu'on peut regarder comme un âge où le corps eſt imparfait, ſe trouve ſuſceptible des *graces*, tandis que ce n'eſt que par convention qu'on peut lui attribuer la beauté.

Ce que j'ai dit ſuppoſe encore l'équilibre des principes de la vie qui produit ſur nous la ſanté. Cet état commun à tous les âges, dans les rapports qui leur conviennent, eſt favorable aux *graces*, & ſert de luſtre à la beauté.

Au reste, cet accord des mouvemens simples de l'ame avec ceux du corps, éprouve une infinité de modifications, & produit des effets très-variés.

C'est delà que vient sans doute l'obscurité avec laquelle on en parle communément, & ce *je ne sai quoi*, expression vuide de sens qu'on a si souvent répétée, comme signifiant quelque chose.

Les *graces* sont plus ou moins apperçues & senties, selon que ceux aux yeux desquels elles se montrent sont eux-mêmes plus ou moins disposés à en remarquer l'effet.

Qui peut douter qu'il ne se fasse, quand nous sommes très-sensibles aux *graces*, un concours de nos sentimens intérieurs, avec ce qui les produit ? fixons quelques idées à ce sujet.

Un homme indifférent voit venir à lui une jeune fille, dont la taille proportionnée se prête à sa démarche avec cette facilité & cette souplesse qui sont les caractères de son âge. Cette jeune fille, que je suppose affectée d'un mouvement de curiosité, reçoit de cette impression simple de son ame, des charmes qui frappent les yeux de celui qui la regarde.

Voilà des *graces* naturelles indépendantes d'aucune modification étrangère.

Supposons actuellement que cet homme, loin d'être indifférent, prenne l'intérêt d'un père à cette jeune beauté qui l'apperçoit, & qui se rend près de lui. Supposons encore que la curiosité qui guidoit les pas de la jeune fille, soit changée en un sentiment moins vague, qui donne un mouvement plus décidé à son action & à sa démarche; quel accroissement de *graces* va naître de cet objet plus intéressant, de cette action

plus vive, & de la relation de ſentiment qui d'un côté produit un empreſſement tendre, & qui de l'autre rend le père plus clairvoyant cent fois, & plus ſenſible aux *graces* de ſa fille, que ne l'étoit cet homme déſintéreſſé !

Ajoutons à ces nuances.

Que ce ne ſoit plus un homme indifférent, ni même un père, mais un jeune homme amoureux qui attend & qui voit arriver l'objet qu'il deſire & qu'il chérit ; que cette jeune fille à ſon tour, ſoit une tendre & naïve amante, qui n'a pas plutôt apperçu celui qu'elle aime, qu'elle précipite ſa courſe ; ſuppoſez que le lieu dans lequel ces deux amans ſe réuniſſent, ſoit ce que la nature peut offrir de plus agréable ; que la ſaiſon favorable ait décoré de verdure & de fleurs le lieu du rendez-vous. Repréſentez-vous à la fois les charmes de la jeuneſſe, la perfection de la beauté, l'éclat d'une ſanté parfaite, l'agitation vive & naturelle de deux ames qui éprouvent les mouvemens les plus ſimples, les plus relatifs, les moins contraints ; & voyez ſe ſuccéder alors une variété infinie de nuances dans les *graces*, qui, toutes inſpirées, toutes involontaires, ſont parconſéquent empreintes ſur les traits & exprimées dans les moindres actions & dans les moindres geſtes.

Ainſi parmi les impreſſions de l'ame qui ſe peignent dans nos mouvemens, & dont j'ai parlé, en réfléchiſſant ſur les paſſions, celle qui paroît la plus favoriſée de la nature, l'amour produit une expreſſion plus agréable, plus univerſelle, plus ſenſible que toute autre, & dans laquelle la relation de l'ame & du corps qui fait naître les *graces*, eſt plus intime & plus exactement d'accord.

Auſſi les anciens joignoient, & ne ſéparoient jamais Vénus, l'Amour & les *Graces* : & la ceinture myſtérieuſe décrite par Homère n'eſt peut-être que l'emblême de ce ſentiment d'amour ſi fertile en *graces*, dont Vénus toujours occupée empruntoit le charme que la beauté ſeule n'auroit pu lui donner (*Article de M. Watelet.*)

La Grace eſt une des branches du goût par laquelle l'art parvient à plaire à l'ame de la manière la plus douce & la plus agréable.

Le talent de donner de la *grace* ne s'acquiert ni par le ſavoir, ni par la plus grande pratique, ni par les meilleures leçons. Ce n'eſt pas non plus par le ſavoir ni par l'étude qu'on eſt enchanté d'un ouvrage plein de *grace*.

La *grace* eſt tout ſentiment dans l'habile artiſte qui l'exprime : elle inſpire, diſons mieux, elle commande le plaiſir à tous ceux qui jettent les yeux ſur ſon ouvrage.

La *grace* ne connoît ni les principes, ni les conventions. Chaque nation peut bien avoir ſon genre de *beauté;* mais la grace eſt une pour tout pays.

Elle ne peut ſe décrire, ni ſe meſurer, ni ſe déterminer ; en tout cela, plus fine, plus fugitive, plus univerſelle que la *beauté.* Auſſi leur eſſence, comme leurs effets, ſont-ils différens : ces deux qualités exquiſes ne ſe reſſemblent que par leurs attraits, toujours cependant plus victorieux dans la *grace.*

Celle-ci plaît & ravit ſans la préciſion de formes adoptée par les artiſtes pour exprimer *la beauté.* La *beauté*, toute admirable qu'elle eſt, n'attire & ne

charme que par la *grace* qui l'accompagne quelquefois, & qui ſeule la rend accomplie.

La *grace plus belle encore que la beauté*, dit la Fontaine en faiſant la peinture de la Déeſſe des Amours. Et convenons-en ; ce poëte a été peut-être dans l'art de peindre à l'eſprit, le ſeul des nôtres qui fût en poſſeſſion de définir la *grace;* parce qu'elle naiſſoit ſous ſa plume comme ſous les pinceaux de l'Albane.

On vient de dire que les *graces* ne s'acquièrent pas, c'eſt auſſi l'avis de Monteſquieu. « Pour en avoir, » ajoute-t'il, il faut être naïf; mais comment travailler » à être naïf? »

La naïveté qui donne la *grace* dans la nature, peut ſeule la produire dans l'art qui l'imite. Dès le moindre mouvement pour courir après elle, on s'en éloigne.

Si tel eſt le vrai caractère de la *grace*, que l'écrivain célèbre que nous venons de citer la fait entrer dans un chapitre (1) qu'il intitule : *Le je ne ſai quoi*, on ſent qu'on ne peut raiſonnablement s'appéſantir ſur ſon eſſence, encore moins prétendre donner des méthodes pour l'obtenir.

Dire, comme M. Watelet (2) d'après Félibien (3) : « Que la *grace* conſiſte dans l'accord des mouvemens » produits par la beauté, avec les mouvemens de l'ame » ; c'eſt-à-dire que la *beauté* eſt néceſſaire à la *grace*,

(1) Eſſai ſur le goût.

(2) Réflexions à la ſuite du Poëme *de l'art de peindre*,

(3) Entretien premier *ſur les vies & les ouvrages des Peintres*. in-12. pag. 44.

c'eſt une aſſertion qui n'eſt pas toujours vraie. En ſecond lieu, l'accord des mouvemens du corps avec ceux de l'ame convient autant à l'expreſſion exacte de toutes les paſſions, qu'aux *graces*.

Félibien prétend encore que la *grace* eſt un mouvement de l'ame dont on ne juge que par l'action du corps. Ce principe n'eſt exact ni général. *La Diane endormie* de Piètre de Cortone, la ſeule figure de ce peintre où l'on voye de la *grace* ſans *manière*; la Sainte-Cécile expirante du Dominiquin, & quelques autres encore prouvent que l'art, comme la nature, met de la *grace* même dans l'inaction (1).

La ſeule & la sûre manière d'expliquer la *grace* dans l'art, c'eſt d'indiquer où elle ſe trouve.

Le Corrége eſt préſenté comme le maître des *graces*. On ne peut lui refuſer cette diſtinction, ſi on conſidere ſes ouvrages principalement du côté de l'exécution; car dans la *grace* des attitudes, il eſt par fois un peu recherché.

L'Albane nous ſemble avoir atteint cette partie de la *grace* dans le plus haut dégré. Il n'y prétend ja-

---

(4) Félibien auroit pu répondre que l'inaction même doit être regardée, dans l'art, comme un mouvement, parce qu'elle eſt la continuation de l'attitude que la figure eſt cenſée avoir priſe dans ſon dernier mouvement. Une perſonne endormie peut avoir de la *grace*, parce qu'elle peut conſerver une attitude gracieuſe qu'elle a priſe en s'endormant ou pendant ſon ſommeil. La douce convulſion de Sainte-Cécile expirante eſt un mouvement. Enfin une perſonne morte peut avoir encore de la *grace*, parce que le dernier mouvement qu'elle a fait, & dont elle conſerve l'attitude, a pu être gracieux. *Note de l'Editeur.*

mais, & tout la respire dans les mouvemens simples, & naïfs de ses figures.

La Vénus de *Médicis*, la Vénus *accroupie*, l'*Apollino*, l'Hermaphrodite, sont, comme l'indique fort bien Mengs (1), de vrais modèles de *grace* que nous avons dans l'antique.

François Duquesnoy, dit le Flamand, le Puget dans quelqu'unes de ses statues, sont les sculpteurs modernes qui ayent le mieux senti les *graces*. Parmi nos peintres françois, Sebastien Bourdon les a connues.

Plaire est un des grands buts de l'art. Rien n'est plus propre à le remplir que d'y mettre de la *grace* Carle Maratte en sentoit le prix : il en avoit beaucoup recherché les moyens. Il voulut peindre les trois *graces*, & il leur fait dire ces mots dans son tableau : *niente senza di noi*, *rien sans nous*. Mais lui-même connut-il la *grace* ? non sans doute, car il y travailla.

Bien peu d'artistes ont excellé dans l'art de donner la vraie *grace* à leurs figures, & de la réunir à ce mérite d'exécution qui contribue à la caractériser. *Raphaël* lui-même a mieux connu la beauté que la *grace* ; &, comme l'observe Mengs, son pinceau *sec* s'opposoit à ce qu'il pût l'exprimer ; j'ajouterai que la *sévérité* de ses formes y mettoit encore un obstacle. Parmesan a fait grimacer ses figures à force de vouloir *faire de la grace* ; *Andrea Sacchi*, malgré la beauté de son dessin, la *grace* de son pinceau, & quoiqu'il fût élève de l'Albane, rend la beauté trop froide pour avoir de la *grace* ; parmi nous, les Coypels ont affecté de donner des *graces* à leurs figures, & par-là elles

(1) Œuvres complettes de Mengs, *in*-4°. 2 vol. pag. 46.

ſont minaudières ; Watteau, notre aimable Watteau n'a pas rendu la *grace*, il eſt gracieux. Car ce qu'on entend par gracieux en françois, ſignifie le genre agréable, doux, galant ; mais n'exprime pas l'équivalent de la *grace*. Ainſi on dit dans ce ſens que Mignard, C. Maratte, Pierre de Cortone, ſont des peintres gracieux, parce que leurs tableaux repréſentent ſouvent des femmes, des enfans & des ſujets agréables, & que Joſeph Ribera, le Caravage, Jouvenet, n'ont jamais fait le gracieux, par la raiſon contraire.

Pour exprimer que la *grace* ſe trouve quelquefois dans diverſes parties de l'art, on dit ce tableau eſt peint avec *grace*, ce peintre met beaucoup de *graces* dans ſes formes, telle compoſition eſt pleine de *grace*, telle ſtatue eſt exécutée avec *grace ;* enfin toute les parties de l'art ſont ſuſceptibles de *grace ;* mais la *grace*, proprement dite, ne réſide que dans le choix des attitudes & du caractère des formes. (*Article de M. Robin.*)

GRACIEUX (adj.) Cet adjectif a une ſignification plus vague que le ſubſtantif dont il dérive.

En effet, lorſqu'on dit qu'un objet a de la grace, cette manière de s'exprimer donne une idée plus préciſe, & inſpire un ſentiment plus déterminé, que ſi l'on diſoit que cet objet eſt *gracieux*. Ce dernier terme même eſt ſouvent ſuſceptible d'une nuance d'ironie que le mot *grace* ne reçoit pas.

La grace inſpire un intérêt qu'on ſe ſent comme forcé de reſpecter, quand on n'auroit pas l'ame diſpoſée aux ſentimens plus doux & plus tendres qu'elle

inspire, & ce feroit un signe funeste pour le sentiment & les arts si elle perdoit cet avantage.

On a désigné dans la peinture une sorte de grace par le mot *gracieux*. On comprend dans ce genre tous les ouvrages de l'art qui sont plus susceptibles d'agrémens que de force. On a eu l'indulgence d'y admettre jusqu'à l'afféterie, & au manièré de nos mœurs. On dit d'une pastorale, où rien n'est simple & vrai, c'est un ouvrage dans le genre *gracieux* : on dit par opposition, d'une composition où tout est exagéré, qu'elle est du genre terrible. Ces distinctions tiennent à nos recherches modernes, & je les crois bien plus nuisibles qu'avantageuses aux arts. Elles conduisent à des idées fausses qui ne sont pas dans la nature, où tout ce qui a rapport à l'art, semble lié par des nuances qu'on ne peut classer, comme les couleurs qui sont tellement fondues, qu'on ne peut en faire des divisions précises. Les jeunes artistes, & le public qui est toujours jeune lorsqu'il manque de véritables insstructions, prennent comme à l'envi, des idées de classes & de genres qui les trompent. Les talens médiocres s'y attachent, parce qu'ils croyent s'y faire un appanage. Les Juges ignorans en font la base de leurs décisions, & tout cela nuit aux progrès des arts, à ceux de la peinture & des véritables artistes. La juste convenance & la vérité comprennent tout ce qui mérite justement d'être distingué. Il n'y a enfin bien réellement que deux genres principaux dans les Beaux-Arts, le *bon* & le *mauvais*.

Pour vous, jeunes artistes, si vous cherchez expressément dans vos ouvrages à être *gracieux*, il est bien à craindre que vous ne tombiez dans l'affectation, ou

plutôt dans l'afféterie. Ayez en vue la grace dans les figures & dans les objets qui comportent cette perfection; vous vous dirigerez à un but qui n'eſt pas arbitraire; mais ſoyez bien perſuadés que plus vous faites d'efforts pour donner, par exemple, un air *gracieux* aux têtes que vous peignez, plus vous vous éloignez de la véritable grace.

Dans le *portrait*, l'air qu'on appelle *gracieux* eſt preſque toujours une *grimace*. Tel eſt dans la ſociété, ſi on l'examine bien, le maintien habituel de quelques femmes qui ſe commandent le ſourire, qu'elles ont compoſé devant leur glace, qui s'exercent à un doux langage, comme elles apprennent des chanſons, & qui ſans que leur ame s'intéreſſe, ſe font une ſenſibilité de circonſtance & de moment.

Le mauvais peintre de portrait croit rendre ſes têtes *gracieuſes* en relevant les coins de la bouche. Il penſe leur donner du ſentiment, en allongeant & rapprochant un peu les paupières, & en ſoulevant la prunelle. Ces moyens ridicules expliquent la manière dont il conçoit le ſens du mot *gracieux*.

Que les artiſtes plus habiles ſe rappellent ſouvent ces ridicules. Ce préſervatif eſt d'autant plus néceſſaire qu'ils rencontrent trop ſouvent dans la ſociété de ces phyſionomies de commande.

On preſcrit l'air *gracieux*, la mine *gracieuſe* aux enfans. On appelle triſtes & peu ſociables ceux qui abandonnent leurs traits à la diſpoſition de leur ame. C'eſt un mal peut-être néceſſaire dans la ſociété. Il n'eſt pas auſſi néceſſaire dans la peinture, & les peintres devroient bien au moins conſerver dans le monde qu'ils

créent, les types de la franchise du sentiment, & des vérités de la nature. (*Article de M. Watelet.*)

GRADATION (subst. fém.) Si la *gradation* en rhétorique est une différence graduée des expressions par lesquelles on parvient à la plus forte expression; la *gradation* dans l'art exprime les différens dégrés qu'il est nécessaire de parcourir afin d'atteindre au plus haut dégré dans chacune des parties qui le composent.

Ainsi, par rapport à la peinture, il faut de la *gradation* dans la *disposition*, dans les *formes*, dans les *caractères*, dans les *expressions*, dans les *mouvemens*, dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, &c.

Si nous nous étions occupés d'un ouvrage complet sur cet art, nous aurions voulu, par le systême de notre plan, traiter de la *gradation* en parlant des diverses parties que nous venons de nommer; mais n'ayant pas été à portée de suivre cet ordre, nous parlerons dans cet article de la *gradation*, dans toutes les parties dont les mots ont déjà été publiés, & nous renverrons nos opinions sur la *gradation* dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, dans les *mouvemens* aux articles de ces divers mots.

Tout homme un peu réfléchi sent qu'il doit y avoir de la *gradation* dans les ouvrages de l'art, puisque la nature en montre par-tout.

La disposition des grouppes & des figures est le premier point dans lequel la *gradation* doit être observée : tellement que d'elle dépend la clarté du sujet. Veut-on conduire l'œil du spectateur sur le principal personnage de la scène? il faut que tous les grouppes,

toutes les figures mènent à lui par les dégrés de leurs plans, de leurs formes genérales, & de leurs actions. Porus défait & blessé est amené aux pieds d'Alexandre. Dans ce moment la chaleur de l'action est appaisée; cela se voit au calme du héros de Macédoine; cette tranquillité de situation passe à ses favoris, & diminue à proportion que les figures s'éloignent du personnage capital. La *gradation* d'action, relative à la *disposition*, entraîne aussi celle des formes des groupes.

Le roi des Indes & ceux qui le portent produisent un ensemble dont la forme est transversale par sa disposition; Alexandre à cheval devenant plus élevé est disposé en pyramide, & les divers grouppes de soldats qui combattent & amènent des esclaves, offrent des angles de diverses ouvertures. Les plans se succédant avec clarté & sans interruption jusqu'au roi, l'œil les a parcourus, & s'arrête où ils sont interrompus; je veux dire à la figure du vainqueur de l'Inde. C'est ainsi que l'attention est fixée par la graduelle disposition des grouppes vers le but où réside la morale & l'héroïsme de cette scène pompeuse. Telle est la leçon que le tableau de le Brun nous donne sur la *gradation* dans la disposition. Le Poussin dans un sujet moins héroïque l'avoit donnée par son tableau de la manne; mais *Testelin* dans ses tables sur la peinture n'eût-il pas préférablement cité celle de le Brun, si celui-ci n'avoit été son contemporain?

Il est une *gradation* dans les formes de la composition pittoresque & dans celles de chaque figure. Pour la premiere espèce, citons Rubens : soit qu'il présente Henri IV & Marie de Médicis dans l'Olympe sous l'emblême poëtique de Jupiter & de Junon, soit qu'il veuille

nous

nous fixer sur Paul terrassé par la voix qui lui reproche sa persécution impie : les formes de détails conduisent par degrés aux formes générales de ces compositions, & y repandent une grace qui s'obtient par leur *gradation.*

Les formes du corps humain présentent une sensible *gradation*. C'est dans les ouvrages des Carraches, plus encore dans ceux de Raphaël & de Michel-Ange, mais souverainement dans les sculptures antiques qu'il en faut voir les combinaisons exquises. Elles les portent au sublime. Le corps du Laocoon, les têtes de l'Antinoüs, de la Vénus, du Jupiter &c. montrent dans quelle proportion de dégrés une forme doit conduire à une autre. La *gradation* d'une forme ressentie à une forme délicate, & alternativement des formes douces aux formes majeures, produit la justesse des contours qui indique l'âge, le sexe, le caractère, & l'action des figures. Par la *gradation*, on jouit sans choc des différences infinies qui se trouvent entre toutes les formes du corps qui cependant conserve son caractère général ?..... mais c'est ici que les mots manquent; c'est ici que les yeux même manqueront à tout homme qui n'aura pas étudié bien des années le crayon à la main, avec de la sagacité & de bons principes, les ouvrages célèbres que je viens de citer. Passons à la *gradation* dans les caractères.

Cette *gradation* sera sentie par tout homme d'esprit : & c'est ce qui a fait juger le Poussin d'une manière si intéressante par tous les gens éclairés. Mais Raphaël le surpassoit encore. Pour montrer jusqu'où il portoit l'art des caractères dans tous les dégrés, choisissons dans les ouvrages de ce grand homme un des moins pi-

quans par l'expreſſion. Par exemple les noces de Pſyché, qu'il a peintes à la Farneſine. Les Dieux y aſſiſtent avec dignité & par conſéquent, on lit peu les affections de l'âme ſur leurs viſages; mais comme on reconnoît toutes les différences des caractères! par quelle ſublime *gradation*, de Ganymede tête ſimple & naïve, on arrive à la majeſté terrible de Jupiter! les femmes de même depuis Flore juſqu'à Junon, font parcourir par des degrés qui multiplient l'intérêt, tous les différens genres de beautés, toutes les diverſes ſortes de graces.

Raphaël eſt, à mon jugement, le peintre qui a porté au plus haut dégré l'art des caractères, & il ſeroit difficile d'en nommer un autre qui ait ſu faire ſentir, comme lui, leur *gradation*. On peut encore le citer pour celle des expreſſions, dans une ſcène immenſe où il a ſu l'appliquer, ſans foibleſſe, ſans diſtraction. Je veux parler du tableau appellé la Diſpute du Saint-Sacrement; d'un côté, le dépit, l'inquiétude, l'agitation, la colère, l'envie ſe liſent dans les figures des Héréſiarques qui s'occupent à combattre la croyance de l'Egliſe; de l'autre, courage, force, inſpiration, pitié, voilà ce qui eſt très-bien exprimé dans celles des Pères réunis pour repouſſer leurs efforts. Toute cette partie terreſtre du tableau, ne fait voir que des expreſſions qui tiennent à l'homme ſoit en bien ſoit en mal. La candeur, la profondeur de l'intelligence, la plénitude de la confiance, les tranſports de la béatitude: tels ſont les mouvemens qui réſident ſur les nuages, & telle eſt la *gradation* par laquelle on parvient à la figure majeſtueuſe qui repréſente la Divinité.

Nous pouvons parler d'un ouvrage auſſi à freſque ſur un ſujet moins ſublime, où les expreſſions ſont

graduées par des nuances bien subtiles, & cependant bien sensibles. Il est du Dominiquin à Grotta Ferrata. L'action en est simple. Un Saint Abbé guérit un jeune homme par l'attouchement d'une goutte d'huile. Ce personnage est tranquille, mais pénétré d'une confiance toute divine; & on parvient graduellement à cette expression pénétrante par celle du malade, dont la satisfaction intérieure est bien sentie, par les transports d'admiration du père, par la reconnoissance & la vive émotion de la mère, enfin par l'espèce de stupeur des assistans.

Disons qu'en général la *gradation* dans les diverses parties de l'art, sert à faire valoir un point par un autre point: non pas par un effet qui réponde à celui des oppositions; mais en conduisant par degré au but d'intérêt que veut produire l'auteur de l'ouvrage : en cela bien différente de la variété qui admet tout pourvu que rien ne se ressemble, la *gradation* n'a d'effet que par l'accord qui se trouve entre des objets différens. Elle est mesurée, & ce n'est que par des intervalles proportionnés qu'elle s'avance à la perfection dans les grandes parties de l'art qui, comme nous l'avons dit, en sont toutes susceptibles. (*Article de M.* ROBIN.)

GRAIN (subst. masc.) terme de gravure. On l'employe pour désigner l'effet que produisent les tailles différemment croisées entr'elles. *Ces tailles forment un bon, un mauvais grain.*

GRAND (adj.) On doit désigner le mot *grand* dans la peinture comme figuré, parce que le petit

nombre d'acceptions dans lesquelles il est pris au propre, appartiennent plutôt à la langue générale, qu'au langage de l'art.

En effet on dit *un grand tableau*, comme on dit *un grand meuble* ou *un homme plus grand que les autres;* mais lorsqu'on dit *un grand caractère de composition* ou *de figure*, *une grande manière*, on s'exprime figurément, & dans ce langage de l'art, on est même autorisé, par une maniere de parler qui lui est propre, à dire : *Il y a dans ce que peint ou dessine le Corrège*, par exemple, *un grand*, *un certain grand qui frappe & qui plaît.*

On dit de même *une grande machine*, pour désigner une composition imposante; *cette figure est grande*, pour exprimer qu'elle est majéstueuse. C'est donc relativement à l'impression que certains objets représentés font sur l'esprit & sur l'ame, plutôt que sur les regards, que l'on se sert du mot *grand.*

Le *grand*, dans ce sens figuré, appartient de bien près au *sublime.* Un *grand* caractere de dessin & d'expression est à-peu-près ce qu'on peut concevoir de plus propre à frapper, à élever l'ame de ceux qui s'en occupent.

Le *grand* est simple & tend principalement à une unité d'effet comme le *sublime.*

La multiplicité de parties, d'actions, d'ornemens, d'accessoires, est contraire au *grand* dans tous les arts, comme dans la peinture.

Ainsi une figure dont les principales parties sont principalement désignées, mais dans laquelle les détails peu importans de ces parties ne sont pas assez prononcés pour fixer & attacher partiellement les re-

gards & l'attention (ſi d'ailleurs elle eſt régulière dans ſes proportions, & juſte dans ſon mouvement) a un caractère *grand*, qui ne peut manquer de ſe faire appercevoir.

De même un ſite qui offre peu de détails particuliers d'objets, mais qui eſt compoſé de vaſtes plans, & éclairé par de belles maſſes de lumière & d'ombre, offre quelque choſe qui inſpire l'idée de *grand*.

Un ſujet compoſé de peu de figures, accompagné de peu d'acceſſoires, devient *grand*, parce qu'il eſt ſimple, & qu'il tend d'une manière ſenſible à l'unité de compoſition.

Si cependant les ſujets que traite l'artiſte exigent beaucoup de perſonnages, comme ſont, par exemple, les cérémonies, les tumultes, les batailles, il faut alors, pour qu'ils paroiſſent *grands*, pour que leur compoſition ait de la grandeur, qu'ils ſoient ſi bien ordonnés, que les objets, diſpoſés par grouppes, ou éclairés par maſſes, rappellent une ſimplicité & une unité de compoſition, qui ne peut pas s'y trouver d'après le nombre des objets qui doivent y entrer indiſpenſablement.

Le repos que ces ſortes de compoſitions, ordonnées avec art, & dans l'intention que je viens d'expoſer, occaſionnent aux regards, ainſi que la facilité qu'elles procurent au ſpectateur de fixer ſon attention, & de comprendre aiſément le but de l'action générale, équivalent à la ſimplicité fondée ſur le petit nombre.

On ſent, par ces explications, que les actions ſimples, & qui ont par elles-mêmes un caractère d'unité, ainſi que les mouvemens nobles, tendent d'eux-mêmes à ce qu'on entend par *grand* dans le langage de l'art.

On conçoit par oppoſition que tout ce qui eſt compliqué, ſurchargé dans les choſes, dans les actions, dans les expreſſions, s'éloigne du *grand*, & qu'il eſt plus difficile à l'artiſte de l'y ramener.

Voilà ce qui regarde le choix du ſujet & l'ordonnance. Par rapport au choix, c'eſt la ſimplicité noble & l'unité qui y impriment le ſceau de la majeſté & de la grandeur; & quant à l'ordonnance, ce ſont les diſpoſitions des maſſes, des grouppes, ſoit d'objets, ſoit de lumières & d'ombres qui lui donnent le caractère *grand*.

Le choix des couleurs influe ſur ces moyens, parce qu'il contribue à l'unité de l'harmonie & même du clair-obſcur.

Si l'on parcourt les autres arts, on trouvera que le mot *grand* a les mêmes principes, & relativement à chaque art, les mêmes caractères de moyens.

Homère eſt *grand* dans l'Iliade, par la ſimplicité de ſon ſujet, de ſon action, de ſes détails même qui ne ſont point compliqués, point trop décompoſés, par ſon raiſonnement qui eſt juſte, ſes expreſſions qui ſont nobles ſans recherche, & par la propriété des mots.

Un ouvrage d'architecture vaſte, ou d'une dimenſion bornée, offre un *grand* caractère, lorſque ſes maſſes ſont ſimples, & que ſes détails bien proportionnés, placés à propos & point ſurchargés d'ornemens, ne nuiſent point à ce premier effet d'unité qui a été l'intention de l'Auteur, en diſpoſant ſes maſſes d'une manière *grande*. Un très-grand édifice peut avoir un *petit* caractère; cependant il faut remarquer que, dans la ſeule architecture peut-être, une maſſe conſidérable de

bâtiment, quoique défectueuse à bien des égards, comme les galeries du Louvre, & tels qu'étoient plusieurs édifices anciens dont il nous reste des vestiges, peut avoir un caractère *grand*. Une des raisons, c'est que le spectateur étant obligé, pour l'embrasser entièrement d'un regard, de s'éloigner beaucoup, les petits détails qui en forment les défauts, disparoissent, & qu'on n'apperçoit plus que des masses, qui, dans cet art, sont toujours régulières, parce qu'elles sont circonscrites par des lignes droites & forment des parallelogrammes réguliers pour la plupart.

Enfin dans le discours même, un mot qui enferme un sens bien juste, un sentiment bien décidé a quelque chose de *grand* par sa simplicité. C'est ce que l'on éprouve, lorsque le vieil Horace de Corneille répond : *Qu'il mourut*, & l'on voit sensiblement que le second vers, par un détail inutile en ce moment, affoiblit le *grand* qui résultoit de deux mots simples qui expriment un sentiment très-noble.

Sur quoi je me permettrai d'observer que relativement aux bornes de l'intelligence des hommes, & aux desir fréquent qu'ils ont de les franchir, le *vague* & le *vaste* dans les idées & dans les choses, produit assez souvent l'effet du *grand*, qui effectivement y semble compris. Le *vague* n'offrant pas de détermination précise à l'esprit, & le *vaste* n'offrant aux regards que des limites indécises & très-étendues ; il en résulte une sorte de *grand*, à la vérité indéterminé, mais qui est imposant.

Ainsi, cette expression frappante : *Un homme s'est rencontré*, en impose, parce qu'elle représente vaguement un homme qui, peut-être unique sur la terre,

s'offre dans une circonstance intéressante ; de même une plaine très-étendue, la surface de la mer, qui ne semble bornée que par l'horison, le tems, l'espace, l'univers, la nature, tous ces mots & tous ces objets enfin qui n'offrent que des idées vagues, ont quelque chose de *grand*.

Je reviens, de ces idées vastes qui pourroient m'égarer trop loin de mon sujet, aux disciples de la peinture, pour ajouter à ce que j'ai dit en général sur le mot *grand*, quelques conseils plus relatifs à l'art qu'ils veulent pratiquer.

L'exagéré, l'outré, le gigantesque, sont les écueils que vous avez à craindre, lorsque vous desirez de vous montrer *grands* dans vos ouvrages, & ces écueils sont d'autant plus dangereux qu'ils se présenteront à vous, & vous attireront, si votre génie n'a pas, pour ainsi dire, en lui-même, la véritable mesure de la grandeur qui convient aux moyens de votre art. Une figure plus petite que nature peut avoir le plus grand caractère, & un figure gigantesque court risque, lorsque l'on manque de lui donner le caractère dont j'ai parlé, d'être d'autant plus imparfaite & d'autant plus ridicule, que ses défauts frappent alors en raison de ses dimensions.

La figure outrée dans son attitude ou dans son expression, ou dans ses mouvemens, est bien loin de la grandeur dont nous avons parlé.

La colère du maître du monde s'exprime avec grandeur dans Homère par un seul mouvement des sourcils.

Observez un petit homme : voyez-le démontrer son courroux ; l'activité le rend souvent ridicule, comme

la pesanteur & la mal-adresse rabaissent, pour ainsi dire, le géant qui perd alors le caractère *grand* que sembleroit devoir offrir sa dimension

Ayez donc l'ame *grande*, si vous pouvez vous donner cette qualité ou cette dimension morale, & vos figures, vos compositions seront *grandes*. Il seroit aisé de reconnoître que cette perfection de l'art est une de celles qui dépendent le plus du caractère de l'artiste.

Il est vrai que j'ai eu tort peut-être de dire : ayez une ame *grande*, car on ne se donne pas ce dont la nature seule s'est réservé la distribution, qu'elle exerce avec une inégalité, dont on a trop souvent droit de se plaindre ; mais enfin ce qui est certain, c'est qu'un peintre qui est obligé de chercher hors de lui des modèles du *grand*, s'y trompe souvent, ou les imite mal,

Il trouvera plutôt la beauté dont il ne sera pas doué, parce que la beauté a pour la laideur un attrait que la grandeur n'a jamais pour la petitesse à qui elle est plus ordinairement antipathique.

Soyez bien convaincus, pourroit-on dire à tous les hommes, que l'orgueil, & la vanité sur-tout, ne sont point la véritable grandeur.

Mais enfin, si, comme artiste, vous n'êtes pas né *grand*, consolez-vous ; sur-tout ne croyez pas en imposer par la vanité & par les dimensions gigantesques de vos figures. On peut être vertueux, estimable, & même très-bon peintre, sans avoir ce caractère *grand* dont traite cet article, & sans entreprendre les ouvrages de peinture qui exigent principalement qu'on soit *grand*.

L'objet le plus essentiel dans les arts est de ne pas s'obstiner à la prétention de paroître ce que l'on n'est pas. Les efforts qu'on perd pour acquérir une perfection

à laquelle on ne peut atteindre, privent même de celles qu'on a reçues de la nature. (*Article de M.* WATELET.)

GRANDIOSE (adj.) du mot *grandioso*, employé par les artistes d'Italie. Ce terme qui appartient plus particulièrement à la peinture que le précédent dont il dérive, en emprunte aussi en grande partie sa signification. Cependant le mot *grandiose* a un sens qui semble moins déterminé. Il se dit d'une composition, d'une figure, même d'une seule tête, & désigne, pour ainsi dire, l'apparence du grand, ensorte qu'on diroit, *cette esquisse, ou l'ébauche de ce tableau a quelque chose de grandiose ; cette tête à peine indiquée paroît grandiose :* on dit dans le paysage, *un site grandiose.* Le grand suppose l'ouvrage terminé, & exprime un jugement précis & absolument déterminé. (*Article de M.* WATELET.)

GRANDIOSITÉ (subst. fém.) La *grandiosité* ou le grand style, est comme l'observe M. Mengs, celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Le visage de l'homme, par exemple, est composé d'un front, de sourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe. C'est ce qui forme ses grandes parties, & chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien représenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand style ; s'il s'arrête de même aux secondes, son style ne sera que moyen ou médiocre ; & lorsqu'enfin il descend dans les plus petits détails, son style devient petit,

mesquin, & même ridicule. On peut donc tomber dans le style mesquin en peignant une figure collossale ; de même qu'on peut avoir un grand style, en représentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne sert qu'à rendre l'apparence visible des choses, & même leur apparence visible à une certaine distance du spectateur, elle aura atteint son but toutes les fois qu'elle nous donnera une idée claire, évidente, & qui ne fatigue point l'esprit : voilà ce qui fait que le grand style est en même-temps le beau style.

Quelques peintres célèbres se sont fait une fausse idée de la *grandiosité*, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuses qui n'ont servi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par son ascendant, le goût de son siècle, si Raphaël ne s'y fût pas opposé par son goût plus judicieux. Michel-Ange, pendant la longue durée de sa vie, n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture, de sculpture, ni peut-être même d'architecture, avec l'intention de plaire, ou de produire la beauté, qu'il ne connoissoit pas, sans doute ; mais seulement pour faire briller son savoir. On voit que, dans toutes ses figures, il a cherché les attitudes les plus violentes, les plus forcées, ou celles qui étoient les plus propres à faire paroître ses connoissances dans l'anatomie ; aussi a-t-il fortement prononcé les muscles & l'emplacement des os, comme s'il avoit craint que le spectateur n'eût pas reconnu son talent sans ces formes lourdes & chargées. Cet artiste croyoit cependant avoir un grand style, quoiqu'à la lettre il n'eût qu'un petit style, puisqu'il le chargeoit de tant de détails qu'il auroit dû négliger.

Il suffit de voir son fameux jugement dernier, pour se convaincre de ce que je dis, & jusqu'où l'extravagance peut égarer un artiste dans la composition de ses ouvrages. M. Falconet a eu raison de dire que le célèbre Moyse de Michel-Ange ressemble plutôt à un forçat qu'à un législateur inspiré.

Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour se former dans la correction du dessin & dans la connoissance de l'anatomie; mais en se rappellant toujours que ce ne sont là que des moyens qui peuvent conduire au véritable but de l'art. (*Extrait des observations de M. le* CHEVALIER *AZARA, sur le traité de Mengs, intitulé :* Réflexions sur la beauté & sur le goût dans la peinture).

GRAPPE DE RAISIN. C'est au célèbre Titien, dit-on, que l'art de la peinture doit les principes cachés qu'on donne à entendre aux artistes, par l'exemple de la *grappe de raisin*. Le savant peintre que je cite, qui peut être regardé comme un des plus grands coloristes qui aient existé, en reflèchissant sans doute sur l'accord de la couleur & du clair-obscur, avoit observé que la dégradation des nuances & celle des effets de la lumière & de l'ombre, produisent dans un petit espace, à l'égard des grains qui composent une *grappe de raisin*, ce qu'ils produisent d'une manière moins démontrée & plus difficile à appercevoir sur les corps divers, qui, dans un plus grand champ, s'offrent sans cesse à nos regards.

Titien se servit donc de cet objet de comparaison, pour développer ses idées & pour rendre plus frappantes les instructions qu'il donnoit à ses élèves. Dans

ces instructions, il leur faisoit remarquer que chaque grain en particulier est l'objet d'une dégradation de lumière comme insensible & d'une dégradation de nuances extrêmement fines, à cause de la forme régulièrement ronde de chacun de ces grains, & qu'en même-tems, ces dégradations partielles sont toujours subordonnées elles-mêmes à une dégradation plus étendue, qui a lieu sur la *grappe* entiere, regardée comme un seul corps : effet semblable dans ses principes & ses conséquences à celui qui s'opère dans chaque grain en particulier.

De ces observations, tirées de la *grappe de raisin*, il entroit sans doute dans tous les détails qui sont du ressort de l'accord des grouppes & de l'harmonie du coloris & du clair-obscur.

Nous trouvons l'application de ces loix qu'il connoissoit si bien, dans ses ouvrages; mais il faut avoir déjà fait un chemin assez considérable dans l'art de la peinture par le raisonnement & l'observation, pour être en état d'entendre ces leçons pratiques, de lire dans les tableaux des grands maîtres & d'en profiter. Rien n'est aussi juste que le conseil qu'on donne aux artistes qui commencent leur carrière, lorsqu'on leur dit : *Voyez, étudiez les ouvrages de Titien, de Raphaël, de Vandick.* Ils cherchent à obéir sans doute ; mais s'il en est beaucoup qui regardent, il en est peu qui voyent. (*Article de M.* Watelet.)

GRAVER (v. act.) *Graver* en bois, en pierres fines, *graver* des médailles, *graver* à l'eau forte, au burin, en manière noire, à la manière du crayon, en gravure pointillée.

L'art de *graver* en médailles tient à la partie de la

ſculpture qu'on nomme bas-reliefs, & n'en diffère pas pour l'art. Celui de *graver* en pierres fines tient à la ſculpture en bas-relief & en ronde-boſſe. Le métier de ces deux genres de *gravure* ou de ſculpture en petit, appartient entièrement à la pratique.

La théorie de la *gravure* en bois eſt la même que celle de la *gravure* à l'eau-forte & au burin ; en obſervant cependant que les procédés de la *gravure* en bois & la matière ſur laquelle elle opère, ne lui permettent pas toutes les fineſſes & toutes les reſſources qu'offrent la pointe & le burin opérant ſur le cuivre.

La théorie de la *gravure*, en manière noire, de la gravure colorée, de la *gravure* pointillée n'eſt pas différente de celle du deſſin. On ſe contentera d'en indiquer en peu de mots la manœuvre à l'article Gravure, & on ſe réſervera d'en parler avec l'étendue convenable dans le Dictionnaire de la pratique.

La théorie de la *gravure* dans la manière du crayon eſt bien ſimple, puiſqu'elle conſiſte à copier ſervilement les hachures & le grené du deſſin qu'on veut rendre. C'eſt donc dans le Dictionnaire de la pratique qu'on doit chercher les détails de ce métier.

Mais quoique la *gravure* à la pointe & au burin ne ſoit qu'une manière de deſſiner ou de peindre avec l'un de ces deux inſtrumens, ou avec ces deux inſtrumens combinés, cependant comme ils produiſent des travaux bien différens de ceux du crayon ou du pinceau, & que l'expérience & l'obſervation des artiſtes ont fait connoître quels étoient ceux de ces travaux qui convenoient le mieux aux différens objets, la théorie de cette gravure eſt devenue fort étendue. Nous allons en donner quelques détails, non pour éclairer les ar-

tiſtes, mais pour ſatisfaire ceux des amateurs qui ne ſont pas entrés dans une connoiſſance intime d'un art qui fait leurs plaiſirs.

Pour rendre ces détails intelligibles, il eſt néceſſaire de dire ici quelque choſe de la pratique.

La planche deſtinée à *graver* à l'eau-forte eſt entièrement couverte d'une couche très-mince de vernis noirci à la fumée. On ſe ſert pour *graver* ſur ce vernis de pointes d'acier ajuſtées à un manche de bois, gros à-peu-près comme une très-forte plume. Chaque trait de pointe doit enlever le vernis & laiſſer le cuivre à découvert ſur ſon paſſage. Ainſi ce qui ſera blanc dans l'eſtampe, conſerve ſur la planche le noir du vernis, & ce qui ſera noir a la couleur du cuivre que l'oppoſition du vernis rend très-brillante. Quand le travail eſt fini, on le fait creuſer plus ou moins par l'eau-forte. Ce n'eſt pas ici le lieu de parler de cette opération.

La *gravure* au burin opère ſur le cuivre nud. On commence ſeulement par tracer à la pointe ſur le vernis le contour, & les places des principales formes, des ombres & des lumières; mais on ne fait pas mordre ces traits à l'eau-forte, & on découvre le cuivre quand ils ſont entièrement placés. Ils n'y laiſſent qu'une trace légère, qui ſe perdra d'elle-même dans la ſuite du travail.

Le burin eſt une ſorte de lame épaiſſe d'acier, quarrée ou lozange, terminée en pointe, & coupant d'un ſeul côté. Elle eſt montée d'un manche de bois en forme de pomme, ou de champignon, qu'on coupe d'un côté pour que l'inſtrument avec ſon manche puiſſe ſe coucher à plat ſur le cuivre. Ce manche, quand on grave,

est appuyé contre le creux de la main, ou plutôt contre la partie intérieure de la main que touche le bout du petit doigt quand on le ferme sans effort. Le pouce & le doigt du milieu pressent & contiennent la lame du burin dont le doigt index couvre le dos. Cet instrument est poussé par l'os du bras.

Que cela suffise maintenant pour les moyens purement méchaniques de la *gravure*, & passons aux moyens de l'art.

La taille principale doit être tracée dans le sens du muscle si ce sont des chairs que l'on *grave*, suivre la marche des plis si ce sont des draperies, être horisontale, inclinée, perpendiculaire suivant les différentes inégalités du terrein, si l'on a des terrasses à *graver*. Comme on peut considérer des fabriques sous deux dimensions différentes, leur largeur & leur hauteur, on peut en établir la première taille horizontale ou perpendiculaire. Le sens perpendiculaire doit être préféré dans les colonnes, parce qu'une colonne ayant bien plus de hauteur que de diametre, doit être considérée plutôt comme un corps qui a de la longueur, que comme un corps qui a de la largeur, mais sur-tout parce que si l'on préféroit de la *graver* suivant sa dimension en largeur, on seroit obligé de tenir la taille concave vers la base, horizontale au milieu, & convexe vers le chapiteau, ce qui feroit un effet désagréable à l'œil. C'est bien assez de recourir à ce moyen, quand le ton oblige de soutenir la première taille par une seconde. Mais comme, dans une composition historique, il est rare que l'on voye une colonne entière, le graveur peut souvent établir sa taille suivant le diamètre de la colonne.

Il

Il faut encore confidérer qu'une fabrique peut être vue de face ou fuyante. C'eft uniquement quand elle eft vue de face que les tailles peuvent être horizontales; fi elle eft vue en fuyant, les tailles doivent fuivre la ligne que leur prefcrit la perfpective & tendre au point de vue,

On peut obferver dans la *gravure* des draperies que lorfqu'un pli eft long & étroit, la taille principale doit fuivre la longueur du pli en fe refferrant à fon origine; qu'elle doit tendre à la ligne perpendiculaire dans les plis tombans, & fuivre la largeur des plis lorfqu'ils font amples. Une pratique contraire, & l'affectation de ne pas abandonner l'ordre des travaux une fois établis, dans les occafions même où il y auroit eu de l'art à les quitter brufquement, a répandu de la molleffe fur les eftampes de Bloemart & de fes imitateurs. Ce font les graveurs qui ont employé le mêlange de la pointe & du burin, & fur-tout Gérard Audran, qui, par leur exemple, ont détourné de ce procédé vicieux, même les graveurs au burin pur.

Quelques eftampes d'Auguftin Carrache, entr'autres fon Saint-Jérôme, peuvent donner de favantes leçons pour l'art d'établir les premiers travaux des chairs.

Quelquefois, dans les chairs d'hommes, la taille principale peut fuivre, fur-tout vers le contour, la longueur du mufcle. Ce travail un peu roide, & dont il ne faut pas abufer, exprime bien la force de l'action.

Dans les racourcis la taille doit fuivre le fens que lui impofe la perfpective; quand un membre fuit par le trait, il feroit ridicule qu'il avançât par le travail.

Les principes que nous venons d'établir ne font pas toujours bien évidemment fuivis dans les eaux-fortes

de peintres ; mais les licences agréables que se sont permis quelques artistes ne sont pas des règles. De ce que Benedette, Rembrandt, & même la Belle se sont permis de jouer avec la pointe, parce qu'ils prévoyoient tous les agrémens qui résulteroient de ce jeu, on ne conclura pas que l'art doive toujours être traité comme un ingénieux badinage. D'ailleurs en observant bien leur travail, on verra que les règles y sont moins enfreintes que dissimulées.

On sentira, sans qu'il soit besoin d'en avertir, que les travaux des premiers plans devant être plus nourris que ceux des plans reculés, les ombres plus fortes que les demi-teintes, les terrasses plus brutes que les chairs & les draperies, il ne faut pas tracer l'ouvrage entier d'une même pointe, que certains travaux demandent à être tracés d'une pointe plus forte, d'autres d'une pointe plus déliée.

Sans nous arrêter à l'exemple de Mellan, & à celui de plusieurs graveurs en petit, on peut dire généralement qu'un seul rang de tailles ne suffit pas à rendre tous les tons qui doivent entrer dans une estampe. La première doit souvent être croisée d'une seconde, & quelquefois même d'une troisième & d'une quatrième. Delà résultent différens grains dont les objets reçoivent la variété qui les caractérise.

Quoiqu'on ne risque guère d'établir des troisièmes, & encore moins des quatrièmes à l'eau-forte, parce que l'acide de cette liqueur causeroit des accidens au vernis dans les endroits où il seroit surchargé de travaux, nous dirons cependant ici en passant que la seconde doit être plus écartée & plus fine que la première, la troisième plus que la seconde, & la quatrième encore

plus. Quand il ne s'agit que de facrifier entièremen une partie, en forte que les travaux n'en pourront être diftingués, il devient inutile de fuivre fcrupuleufement cette règle.

Dans les travaux des chairs, la première & la feconde doivent former par leurs fections plutôt des lozanges que des quarrés. Le quarré fera réfervé pour les matières inflexibles, comme la pierre. Le demi-lozange, ou même le lozange parfait, conviennent mieux à la molleffe de la chair. Les chairs de femmes étant plus délicates doivent donc tendre plutôt au lozange parfait, & celles d'hommes approcher davantage du quarré. Il eft à-propos d'éviter le lozange parfait, & à plus forte raifon le lozange outré, dans les parties qui doivent être pouffées à un ton vigoureux, parce qu'il faudroit trop de petits travaux pour éteindre le blanc que ce grain laifferoit.

Après avoir ébauché à la pointe les ombres des chairs par des travaux nourris & profonds, & les demi-teintes par des travaux plus légers, & fouvent par une feule taille, on a befoin d'un travail plus léger encore pour parvenir doucement à la lumière. Ce travail confifte en points. On peut le prendre d'un peu loin, le commencer par des points longuets en forme de tailles interrompues, & le terminer par des points ronds. On peut, fuivant que le goût l'infpire, & que la chair qu'on veut traiter eft plus ou moins délicate, tracer les points longs en lignes droites, ou leur faire décrire de foibles courbes.

Un graveur très-juftement célèbre, M. Cochin, a confeillé de ranger les points ronds avec beaucoup d'ordre, parce que l'épaiffeur du vernis, occafionnera

toujours dans cet ordre de foibles dérangemens qui les éloigneront assez de la froide regularité. On les rangera donc, suivant son conseil, comme les tailles dont ils sont la continuation, & on aura soin qu'ils ne soient pas les uns au-dessus des autres, mais que chaque point d'une taille ponctuée réponde à un blanc de la taille ponctuée supérieure & inférieure.

Cependant si l'on veut, comme Gérard Audran en a laissé des exemples, traiter quelques parties en points empâtés, on pourra, dès l'eau-forte, établir des points sans ordre, qui n'auront d'autre fonction que celle de peindre. Des points plus nourris seront empâtés par d'autres plus légers & moins profonds. Ce premier travail pourra n'être pas agréable par lui-même ; mais il sera facile, en terminant, de le néoyer & d'achever de le peindre par un mêlange d'autres points au burin & à la pointe sèche. Ce procédé peut avoir ses agrémens & ses avantages. Il est du nombre de ceux qu'on ne doit conseiller aux artistes de suivre ni d'éviter, parce que, dans ces choses indifférentes par elles-mêmes, & qui doivent tout leur mérite à l'art de ceux qui les employent, chacun a sa manière d'opérer qui lui est propre, & réussiroit moins s'il vouloit en changer.

Comme les draperies sont des substances qui ont de la mollesse, le grain lozange semble sur-tout leur convenir. On peut donc en tenir les tailles encore plus lozanges que sur les chairs, sur-tout dans les parties qui ne sont pas plongées dans une ombre obscure. C'est la méthode qu'a suivie dans plusieurs de ses ouvrages Jacques Frey, imité par Wagner, & de nos jours par MM. Strange & Bartolozzi. L'agrément

de ce travail a été presque généralement senti, & la plupart des graveurs modernes l'ont adopté. On voit que les Drevets avoient reconnu tout l'avantage de ce grain, & on peut le remarquer souvent dans leurs ouvrages. Edélinck & Nanteuil ont été plus prodigues du quarré; mais ce n'est point à cet égard qu'ils méritent d'être préférés à leurs successeurs. On ne risque rien d'approcher du quarré dans les masses très-sourdes, parce qu'il a plus de repos; mais quelque genre de travail qu'on employe pour les draperies, au moins doit-on toujours les *graver* par tailles souples & ondoyantes. Des tailles roides représenteroient plutôt du bois ou de la pierre que des étoffes.

Le linge veut être préparé d'une seule taille, plus fine & plus serrée que celles des étoffes qui ont plus d'épaisseur. Il ne faut pas se hâter de le couvrir d'une seconde, encore moins d'une troisième; on doit chercher au contraire à l'approcher du ton autant qu'il est possible avec une seule taille. Par cette méthode les tailles dont on le croisera ne feront que le glacer, & conserveront à ses ombres de la transparence.

Il semble qu'en général le grain lozange, ou approchant du lozange, convient à toutes les parties transparentes ou refletées : & le grain approchant du quarré à toutes celles qu'on veut tenir d'une obscurité sourde & profonde.

Nous avons établi pour règle générale de la disposition réciproque des tailles, que la première soit plus nourrie & plus serrée que la seconde, &c. : mais dans les parties fort sourdes, & très-obscures, une règle supérieure fait oublier celle que nous venons de rapporter; c'est d'employer tous les moyens d'éteindre

ce qui pourroit tenir de la lumière, & la manière la plus sûre d'obſerver cette loi, eſt de ſerrer & de nourrir preſque également tous les travaux, & d'employer, s'il eſt poſſible, le quarré parfait, parce qu'il laiſſe moins de blanc que le lozange & le quarré long.

La pierre neuve & bien conſervée exige des tailles d'un quarré parfait, & la ſeconde doit être égale à la première en force & en diſtance. Mais la vieille pierre, rongée en partie par le tems, contracte à ſa ſurface une apparence de molleſſe qui s'exprime par des travaux moins auſtères. Là ſe peuvent employer des tailles tremblantes, interrompues, des travaux grignotés, & quelquefois un badinage de pointe qui exprime la mouſſe dont cette pierre eſt couverte.

Le bois ſe prépare par une taille longue qui en ſuit les fibres, moins parfaitement droite, moins ferme, moins régulière que pour la pierre. Les briſures & les fibres du bois s'expriment par des tailles plus ſerrées, les nœuds par des tailles tournantes; la ſeconde peut être lozange ou quarrée ſur la première, mais elle doit toujours être moins ſerrée.

Des tailles courtes, fort tremblées, ſouvent interrompues, ſe changeant ſouvent en points irréguliers, inégaux entr'eux, qui ſuivent quelquefois les tailles, & quelquefois les contrarient, tels ſont le travaux qui conviennent aux chaumières, aux maſures, aux cabannes ruſtiques. Ils doivent dominer dans les parties de demi-teinte & de reflet, & s'il faut qu'ils ſoient couverts de ſecondes tailles, elles participeront au même genre, couperont quarrément les premières, & ſeront aſſez écartées pour ne ſervir que de glacis. On ſe

rapprochera du quarré parfait dans les fortes ombres.

Comme la terre eſt encore plus molle que la ſubſtance des chaumières, elle ſera gravée d'un travail encore moins ferme, plus brut, plus inégal. On ne riſquera rien d'outrer ici le lozange; tous les petits travaux qu'on employera pour en éteindre les blancs n'imiteront que mieux la molleſſe de la terre. Ce seront auſſi des travaux très-lozanges qui formeront les maſſes d'ombre dans le feuillé des arbres; on y rappellera quelques-uns des travaux qui, ſur les lumières, caractériſent ce feuillé. Dire ce que doivent être ces travaux ſuivant les différentes eſpèces d'arbres, & les différentes formes de leurs feuilles, ce ſeroit vouloir donner par écrit une leçon qui ne peut être priſe avec fruit que par l'étude de la nature & l'obſervation des tableaux des plus habiles payſagiſtes. On peut avertir du moins qu'on ne s'en acquittera jamais bien qu'avec une grande liberté. C'eſt-là ſur-tout qu'on ne peut rendre que par d'adroites indications l'ouvrage de la nature ou celui de ſes copiſtes, & qu'on s'en écartera d'autant plus qu'on voudra les ſuivre plus ſervilement.

Les cheveux ſe gravent par maſſes; quelques poils voltigeans, de petites maſſes détachées des grandes, en marquent la légèreté. L'affectation de multiplier les poils voltigeans, comme l'a fait Maſſon, nuiroit à cette légèreté, parce que la gravure, quelle que ſoit la fineſſe de ſes travaux, donneroit toujours trop de groſſeur à ces poils.

Les crins des chevaux, lorſque ces animaux ſont en bonne ſanté & proprement entretenus, offrent une ſurface ſi lice qu'on doit en négliger les détails, excepté à la queue, à la crinière &c. On grave donc le cheval

ſans avoir égard aux crins liſſes dont la peau eſt couverte. Mais il n'en eſt pas de même des animaux à long poil, ou à laine friſée. On ne les gravera jamais mieux qu'à l'eau-forte, parce que le travail de ces poils demande une liberté, une ſorte de badinage, une indication ſpirituelle, à laquelle ſemble ſe refuſer la marche grave du burin.

Les plumes exigent des travaux légers, propres & brillans. Si la proportion eſt un peu grande, le burin s'en acquittera mieux que l'eau-forte ſur-tout vers les lumières. Il y a cependant des plumes flexibles, friſées, jouantes, telles que celles de l'autruche, & même celles de la queue des cocqs, qu'on ébaucheroit à l'eau-forte avec plus de ſuccès. Quelque procédé que l'on ſuive, il ne faut jamais ſe hâter de les couvrir de ſecondes.

Les métaux demandent un travail ferme & brillant comme eux-mêmes. C'eſt encore une des parties que réclame le burin.

La légèreté des nuages, leurs formes capricieuſes, leur molleſſe, ſeront mieux exprimées par l'eau-forte. Sur-tout il ne faut pas pour cette partie conſulter les eſtampes d'Annibal Carrache, de Villamene, de Goltzius, de Muller. Les nuages y reſſemblent à des outres pleines de liqueur. Il faut éviter, ainſi que dans les draperies, les formes qui reſſembleroient à des figures grotteſques d'hommes ou d'animaux, à des têtes grimaçantes, &c.

Les eaux tranquilles ont l'éclat d'un miroir & ſe gravent de même; on peut donc les réſerver pour le burin. Sa fermeté rendra bien auſſi l'apparence des

longues vagues de la mer ; un léger travail de pointe en exprimeroit mieux l'écume.

C'eſt à l'eau - forte à rendre les tiges noueuſes des arbres, les briſures de leurs écorces, les mouſſes dont elles ſont couvertes, la légèreté des feuilles. Cependant Sadeler & d'autres graveurs au burin ont exprimé ces détails avec ſuccès.

En général, dans quelqu'objet que ce ſoit, les lumières & les demi-teintes qui les avoiſinent doivent être peu chargées de travail, & exécutées d'une pointe fine & coupante. On peut l'y faire badiner quelquefois, pour tempérer le ſérieux des autres travaux. C'eſt un conſeil que donnoit un très - habile graveur, Nicolas Dupuis, & il le tenoit de Duchange, qui s'étoit formé lui-même à l'école de Gérard Audran.

Dans les corps arrondis, les tailles, en s'approchant du contour, doivent elles-mêmes s'arrondir. Il faut, ainſi que la forme qu'elles expriment, qu'elles ſemblent ſe continuer dans la partie que le ſpectateur ne voit pas, mais qu'il pourroit voir s'il lui étoit permis de tourner autour de la figure qui eſt ſuppoſée de relief. On trouve des exemples contraires dans de bonnes eſtampes ; mais les bons ouvrages ont leurs défauts.

Les troiſièmes tailles ſont deſtinées à achever de peindre, à colorer, à éteindre, à ſacrifier. Nous avons dit qu'on les réſervoit ordinairement pour le burin Il y a cependant des parties qui demandent un travail fort brut & une teinte très-vigoureuſe ; c'eſt là qu'on peut braver les accidens de l'eau-forte : ils contraindront l'artiſte, même timide, à pouſſer ſon ouvrage entier à un haut ton de couleur, & deviendront heureux quand la planche ſera terminée. Les bonnes eaux-fortes des

peintres peuvent inſpirer aux graveurs une audace louable.

L'air interpoſé entre l'œil du ſpectateur & les objets éloignés, efface les contours de ces objets, en détruit les détails, & ne laiſſe plus appercevoir que les maſſes enveloppées de vapeurs. C'eſt ce que le graveur doit obſerver, & ces maſſes indéciſes ſeront heureuſement avancées par le travail de la pointe. Les tailles ne ſuivront pas les tournans des objets, mais elles ſeront établies par couches plattes. Une tour à pluſieurs côtés, une tour ronde, font le même effet à une grande diſtance : cet exemple ſeul prouve aſſez que les travaux qui arrondiſſent ſeroient déplacés ſur les plans reculés. On ne peut prendre, à cet égard, de meilleurs modèles que les eſtampes de Gérard Audran.

Il donne auſſi l'exemple de reſſerrer d'autant plus les travaux que les plans s'éloignent davantage. Chez lui les premiers plans ſont gravés en tailles fort nourries ; elles s'affoibliſſent & ſe reſſerrent à meſure que les plans gagnent le fond de la ſcène. Ce procédé eſt le plus généralement ſuivi ; mais d'habiles graveurs n'ont pas craint de s'en écarter. De bonnes raiſons peuvent empêcher de les prendre en cela pour modèles ; d'autres raiſons, bonnes elles-mêmes, doivent empêcher de les condamner.

Il eſt bien vrai que des travaux larges & nourris conviennent bien au pinceau fier & coloré qui peint les premiers plans, & que la perſpective linéale ſemble ordonner que les tailles, en fuyant, ſe ſerrent davantage, comme la perſpective aërienne ordonne qu'elles ſe dégradent de force & deviennent toujours plus légères.

Mais on peut faire une autre obſervation ; c'eſt que, ſur les premiers plans, les formes ſont plus détaillées, parce qu'un moindre volume d'air interpoſé entr'elles & l'œil du ſpectateur, permet de les voir plus nettement; or, tel détail qui mériteroit d'être conſervé ne pourra l'être, ſi l'on ne ſerre pas les travaux de ces premiers plans.

Suppoſons par exemple qu'on ſe propoſe de graver une main d'après un tableau où cette partie ſoit bien étudiée ; ſuppoſons encore qu'elle ait ſept pouces de long dans le tableau, & qu'elle ſoit réduite à un pouce dans la gravure. Il ſera déjà bien difficile, dans cette réduction à un ſeptième, de conſerver les détails même les plus précieux : mais ſi l'on ne fait entrer que trois tailles dans une ligne, on ſent que la difficulté augmente, & va même juſqu'à l'impoſſibilité. Auſſi voit-on que les graveurs qui traitent le plus largement les chairs, reſſerrent leurs travaux ſur les extrémités, peut-être moins par réflexion, que parce qu'ils y ſont conduits par la multiplicité des détails.

Il faut encore obſerver que le plus grand vice de la gravure conſidérée comme une manière de peindre, c'eſt d'être obligée de laiſſer des blancs entre ſes travaux : ces blancs ont, par oppoſition, d'autant plus de force, que les tailles ſont plus profondes & plus nourries ; c'eſt donc ſur les premiers plans qu'ils pétillent davantage : mais plus les travaux ſeront ſerrés & moins ils laiſſeront de ces blancs entr'eux.

C'eſt ce qui a engagé d'anciens graveurs, tels que Hollar, Sompelen, & parmi les modernes, J. J. Flipart à ſerrer à-peu-près également tous leurs travaux ; ſe contentant de nourrir ſeulement davantage ceux des

premiers plans. Ils ont à cet égard considéré les tailles comme une couleur, telle par exemple que l'encre de la Chine, & ils ont cru qu'il suffisoit de tenir cette couleur plus ou moins vigoureuse suivant l'indication des plans.

Avant que J. Ph. Lebas, artiste qui a bien mérité de la gravure, eût fait contracter à ses élèves l'habitude de graver à la pointe sèche les parties claires des ciels, méthode que son exemple a rendu générale, on écartoit ordinairement davantage les tailles pour rendre d'une teinte plus légère les parties d'un ciel clair les plus éloignées du spectateur, & les plus voisines de l'horison : c'étoit encore la pratique de Vivarès, célèbre graveur de paysages. Il est donc prouvé, par cet exemple, que des travaux larges, mais tendres, peuvent fuir, & par la même raison, que des travaux serrés, mais vigoureux peuvent avancer, & que, par conséquent, c'est par le ton qu'en gravure les objets s'avancent ou reculent, & non parce que les travaux sont plus ou moins serrés.

Ce même Lebas, à qui l'on ne reprochera pas le défaut d'intelligence, avoit pour maxime de serrer les premières tailles, même sur les plans avancés, pour donner à la gravure le repos du lavis.

Les principes que nous venons d'établir d'après la pratique des maîtres les plus estimés, doivent s'appliquer aux ouvrages à la pointe, qui seront terminés au burin. Les peintres qui se font un amusement de la gravure à l'eau-forte ne s'attachent guère qu'à l'effet, & soumettent leur travail à peu de règles. Il résulte souvent de leur licence, limitée par le savoir & par le goût, des travaux que les graveurs de profession peuvent en-

vier, & qu'ils doivent même tâcher d'imiter à propos.

Des inégalités pittoresques de travaux, des jeux de pointe inspirés par le goût, ont une grace particulière dans les parties voisines des lumières. Il ne faut donc pas admettre sans interprétation ce qu'on lit dans l'ancienne Encyclopédie, article GRAVURE, que *les ombres admettent un travail ferme & plus rempli d'accidens & d'inégalités*. D'abord la fermeté du travail semble en exclure les inégalités. Ensuite comme les ombres exigent un grand repos, des accidens y seroient contraires puisqu'ils détruiroient la tranquillité de la masse. Sans doute l'auteur de cet article a voulu dire que les inégalités, les accidens de l'eau-forte étoient sans conséquence dans les fortes ombres, parce que l'artiste seroit toujours maître, en terminant, de rétablir le repos dans ces masses vigoureuses, en les reprenant au burin, & y ajoutant de nouveaux travaux.

Quoique tous les genres de peinture aient été rendus avec succès par les différentes manières de *graver*, soit à la pointe, soit au burin, soit en combinant ces instrumens, il faut cependant avouer que certains tableaux semblent demander le concours du burin & de l'eau-forte, que pour les uns l'eau-forte doit dominer, que pour d'autres le burin doit faire la plus grande partie de l'ouvrage, & que d'autres enfin paroissent exiger le burin pur. Sans doute, à l'aide du burin seul, on auroit pu *graver*, & bien *graver*, les batailles d'Alexandre; mais qui ne regretteroit pas que la gravure n'en eût point éte préparée par la pointe d'Audran?

Tous les tableaux où dominent des objets que l'art exprime plutôt par une indication spirituelle que par une imitation précise de la nature, conviennent mieux

au travail ſpirituel de l'eau-forte. Tel eſt le payſage, puiſque tout le monde avouera qu'il eſt impoſſible à l'art de copier ſcrupuleuſement le feuillé des arbres, les accidens de leurs écorces, les brins d'herbe, les mouſſes, le ſable & toutes ſubſtances dont la terre eſt couverte ou compoſée.

Les animaux à longs poils, à laine friſée appartiendront à l'eau-forte par la même raiſon, auſſi bien que les vieilles fabriques, les ruines, &c. Le travail de la pointe doit dominer dans tous ces objets.

Comme la peinture d'hiſtoire doit être traitée d'un pinceau large & facile, que les petits détails des formes & des tons y ſont négligés, qu'elle rend tous les objets de la nature, & tous avec liberté, qu'elle eſt ennemie de ce fini extrême qui eſt le fruit d'un travail lent & pénible; il ſemble, malgré les beaux exemples contraires, que la gravure n'étant qu'une traduction de la peinture, c'eſt le mêlange de la pointe & du burin qui doit être conſacré à la grande hiſtoire. Cette manière a plus de moyens que le burin pur d'imiter la fière liberté de la broſſe; comme elle eſt plus facile, elle convient à la facilité qui brille dans la peinture de l'hiſtoire; plus prompte dans ſes opérations, elle permet à l'artiſte de conſerver quelques étincelles du feu de ſon auteur; enfin deux moyens combinés doivent mieux réuſſir qu'un ſeul à rendre dans un même ouvrage tout ce qui peut être l'objet de l'art de peindre. Je ſais combien eſt impoſant l'exemple des Bolſwert, des Pontius, des Worſtermann, qui ont traduit en gravure, à l'aide du burin ſeul, les chefs-d'œuvre de Rubens, & celui d'Auguſtin Carrache; celui des Edelinck, des Roullet, qui ont multiplié avec tant

de ſuccès ceux des grands maîtres de la France & de l'Italie : mais ſi pluſieurs de ces artiſtes ont imité avec le burin les travaux de la pointe, pourquoi n'emploieroit-on pas la pointe elle-même ? Et ſur-tout à préſent qu'on ſe feroit un ſcrupule d'animer le burin, & de lui donner une chaleur, un ragoût qu'on craindroit qui nuisît à ſon éclat le plus brillant, à ſa plus grande propreté, il eſt devenu moins convenable que jamais à la gravure de l'hiſtoire.

Je ne dois pas omettre ici ce qu'on lit à ce ſujet dans l'ancienne Encyclopédie, à l'article GRAVURE, parce qu'on pourroit encore le répéter ; car on peut remarquer que la vérité ſe communique avec peine, & que l'erreur eſt contagieuſe. « L'hiſtoire eſt l'objet » principal de la peinture, dit l'auteur de cet article. On » peut exiger, pour qu'elle ſoit traitée parfaitement » par un peintre, que toutes les parties de ſon art y » concourent ; que le *beau-fini* ſoit uni à la grandeur » du *faire*, à la perfection de l'effet, & à la juſteſſe » de l'expreſſion. Un tableau de cette eſpèce, s'il y » en a, pour être gravé parfaitement, doit être rendu » dans l'eſtampe par toutes les parties de la gravure. » Le burin le plus fin, le plus propre, le plus varié, » le plus ſavant ſera à peine ſuffiſant pour imiter par» faitement le tableau dont je parle. Le travail de l'eau» forte donneroit trop au haſard, & je crois qu'il » nuiroit à l'exécution ».

L'amateur qui a fait cet article avoit de grandes connoiſſances, mais il ne ſemble pas les avoir eu préſentes à l'eſprit au moment où il écrivoit ce paragraphe, & il faut avouer qu'il s'eſt trompé. Qu'entend-il, quand il dit que, dans un tableau d'hiſtoire, le

beau fini doit être uni à la *grandeur du faire?* Comment n'a-t-il pas senti que cette grandeur de *faire* seroit détruite par un fini extrême, (car on ne peut ici entendre autrement ce qu'il exprime par un beau fini,) & qu'un tableau d'histoire perdroit en effet du mérite qui lui est propre, au lieu d'acquérir une beauté nouvelle, si le peintre s'amusoit à caresser son ouvrage au lieu de le couvrir de feu? Vouloit-il donc qu'un tableau d'histoire, pour être parfait, fût exécuté avec la chaleur & la *grandeur du faire* de Rubens, & avec le *beau fini* de Vander-Werf? C'est exiger deux qualités contradictoires, dont la dernière a son mérite quand elle est bien placée, mais qui ne convient absolument pas au genre dont nous parlons.

En écartant, comme on le doit, de la peinture d'histoire ce rendu précieux, voyons si elle a d'autres parties qui excluent la gravure à l'eau-forte. Le dessin sera-t-il du plus grand style, & de la plus grande pureté? Gérard Audran a prouvé que la pointe pouvoit, aussi bien que le burin, suivre les contours les plus purs. L'expression sera-t-elle de la plus grande force, de la plus grande vérité? L'eau-forte en ébauchera très-bien le caractère, le burin ajoutera les derniers traits. Aura-t-elle l'harmonie du Corrège? Duchange, en gravant le Corrège, a rendu cette harmonie par le mêlange de l'eau-forte & du burin. Aura-t-elle l'effet piquant des tableaux de Rembrandt? Lui-même a démontré que cet effet pouvoit se rendre à l'aide de l'eau-forte & de la pointe sèche; il peut donc se rendre, à plus forte raison, en y joignant le burin. Mais si dans le tableau si parfait que suppose notre auteur, il se trouve des fabriques rustiques, des palais ruinés,

ruinés, dont les débris ſoient couverts d'herbes & de mouſſe, de vieux arbres dont les troncs ſoient rongés par le temps, des moutons à laine friſée, des chèvres à long poil, des nuages tourmentés, des eaux écumeuſes, des terraſſes inégales, l'eau-forte qui, jointe au burin, a déjà pu rendre les autres objets, ſera néceſſaire pour ébaucher ceux-ci avec tout l'eſprit, tout le ſentiment qu'y a imprimés le pinceau.

L'auteur veut que le tableau dont il parle ſoit rendu par toutes les parties de la gravure. Mais comme l'eau-forte en eſt une partie conſidérable, comme cette partie, dans les objets auxquels elle eſt propre, ne ſauroit être complettement ſuppléée, elle ne doit donc pas être exclue : & c'eſt l'auteur lui-même qui a préparé cette conſéquence.

Il veut que ſon tableau ſoit gravé *du burin le plus fin, le plus propre, le plus varié.* Mais s'il eſt gravé du burin le plus fin & le plus propre, il ne ſera donc pas gravé du burin le plus large, le plus moëlleux, le plus libre, le plus ragoûtant ; il ne le ſera donc pas du burin le plus varié.

« Le travail de l'eau-forte, ajoute-t-il, donneroit » trop au haſard ». Il auroit dû ſuppoſer qu'un graveur habile dans ſon art & dans le deſſin, n'ignore pas qu'elles ſont les parties où il peut abandonner en quelque ſorte ſa pointe à elle-même, & la laiſſer ſe jouer ſur le vernis ; celles où il doit la contenir & ne lui permettre de tracer que des travaux purs, fermes & caractériſtiques, & celles qu'il doit réſerver au burin. On ne voit pas dans les belles eſtampes de Gérard Audran, dans celles de Duchange, de Cars, des Dupuis, de Deſplaces que l'eau-forte n'ait pas été

conduite par l'intelligence des artiftes, & qu'elle ait produit des hafards malheureux; on voit au contraire que cette intelligence a réglé même les travaux qu'ils femblent avoir abandonnés au hafard.

Nous ne craindrons donc pas d'avancer que le mélange de l'eau-forte & du burin convient en général à la gravure de la grande hiftoire. Nous avons déjà vu comment devoit fe difpofer le travail de l'eau-forte : voyons maintenant comment le burin doit le terminer.

Comme le burin fe pouffe avec la paume de la main, au lieu de fe cond ire avec les doigts, on fent que fa marche la plus naturelle eft la ligne droite. La première difficulté qui fe rencontre dans le maniement de cet outil, eft donc de vaincre fa roideur. Quand on a furmonté cette difficulté & qu'on eft parvenu à lui donner de la fouplefle, le plus grand danger eft de fe livrer au defir de montrer fon adreffe en lui faifant tracer des lignes circulaires.

C'eft une fuite de l'amour-propre de vouloir, dans quelque genre que ce foit, montrer qu'on eft capable de faire ce que les autres trouvent le plus difficile. Au merite de fuivre la raifon, on préfère le plaifir d'étonner, & l'on abandonne le vrai beau pour fe livrer au difficile. Dans les écrits, on recherche les expreffions les moins naturelles, les tours les moins familiers, les idées les moins fimples; dans la mufique on remplace par des traits le chant & l'expreffion ; dans la peinture, on affecte des pofes outrées, tandis que l'homme prend naturellement la pofition la plus commode; dans la gravure au burin, on fe plaît à montrer qu'on peut faire fuivre à cet inftrument les chemins

les plus bizarres, tandis qu'il faudroit régler sa marche sur celle qu'indiquent les plans des différens objets.

L'artiste sage évitera ces affectations. Quoiqu'il n'ait pas négligé de se rendre le burin assez familier pour lui faire tracer les tailles les plus difficiles, il n'abusera pas de cette aisance, & quittera sa taille commencée dès qu'elle cessera de convenir au plan qu'il doit suivre. Au lieu de s'obstiner à prolonger la même taille, il changera de tailles suivant le sens des muscles, la marche des plis, &c. Il évitera cependant qu'une suite de travaux brusquement abandonnés & voisins d'une autre suite de travaux qui les contrarient, offre l'apparence d'une piece. Souvent il trouvera moyen de lier un plan à un autre plan, en reprenant & continuant la première taille de l'un, pour la faire servir de seconde à l'autre; quelquefois il se contentera de lui ménager l'office de troisième.

Soit donc que l'on prépare une première taille à l'eau-forte, ou qu'on l'établisse au burin, c'est à la forme qu'elle doit exprimer à lui prescrire le sens qu'elle doit suivre, & la longueur qu'elle doit avoir en qualité de première. On trouvera presque toujours moyen de la lier, de quelque façon que ce soit, aux suites voisines de tailles. Dans les draperies, il est quelquefois de l'art de faire contrarier les travaux entr'eux, quand les plis se contrarient eux-mêmes au lieu de se suivre. La principale règle, en tout cela, est d'obéir à l'indication de la nature ou du tableau.

Les tailles courtes plaisent dans les eaux-fortes, lorsqu'elles sont établies par des artistes habiles, parce qu'elles dessinent bien les plans. Cet avantage doit se retrouver dans la gravure au burin, & il a, dans l'art

trop d'importance pour qu'on doive en faire le ſacrifice à la vanité du métier. Le graveur qui manie bien le burin ne manquera jamais d'occaſions de montrer ce talent, & trouvera toujours moyen de placer raiſonnablement dans ſon ouvrage des ſuites de belles tailles.

Nous avons averti que le lozange outré ſe doit éviter dans l'eau-forte, parce que les ſections des tailles mordroient trop. On doit auſſi l'éviter au burin, parce que ces mêmes ſections forment toujours des taches noires, & que cette ſorte de combinaiſon de tailles laiſſe des blancs prolongés dans la forme d'un fer de lance; on ne peut effacer ces taches & éteindre ces blancs qu'en multipliant les travaux. Les travaux trop multipliés marquent l'embarras de l'artiſte; il y a de l'art à bien faire avec le moins grand nombre de travaux qu'il eſt poſſible.

Les chairs ébauchées à l'eau-forte, rentrées au burin, & accompagnées, ſuivant le beſoin, de ſecondes & de troiſièmes, ont beſoin d'être empâtées & conduites par cet inſtrument juſqu'à la lumière. Les demi-teintes les plus voiſines des lumières & les jours ſecondaires ſe traitent ordinairement, dans la manière moderne, avec des points longs, & s'empâtent avec des points ſemblables, mais plus légers & mis en entre-tailles. On rentre ces points du côté oppoſé à celui par lequel on les a établis, pour les empêcher d'être aigus. Souvent il faut achever de peindre avec des points faits à la pointe sèche ou à la pointe du burin. Il n'eſt pas toujours néceſſaire de mettre un grand ordre dans ces derniers travaux d'empâtement, mais ils doivent toujours avoir de la propreté.

On introduit quelquefois aussi des points à la pointe sèche & au burin & de formes différentes, pour éteindre les blancs qui se trouvent dans les ombres & dans les plus fortes demi-teintes. Ce travail est accompagné d'une certaine mollesse qui ne convient pas mal à la chair, & qui ne manque pas de ragoût. Mais il doit être inspiré par le tableau. On fera souvent mieux de donner à l'ombre plus de fermeté en rentrant & nourrissant les tailles jusqu'à ce qu'elles soient parvenues au ton nécessaire. La première manière semble la plus propre à rendre un grand nombre de maîtres modernes de l'école Françoise qui ont cherché le ragoût; la seconde à rendre les tableaux des anciens maîtres de l'Italie qui ont plus recherché la fermeté. Puisque la gravure est une manière de traduire, elle doit rendre la fermeté ou la mollesse, l'austérité ou le ragoût des originaux.

Les étoffes grossières seront bien rendues sur les lumières & les demi-teintes par de petits travaux combinés de burin & d'eau-forte qui expriment la surface velue de ces étoffes; quelques-uns de ces travaux seront rappellés dans les ombres. C'est en cette occasion qu'on pourra placer, jusques dans les parties obscures des points de toute espèce, & des tailles courtes qui tiendront lieu de troisième ou de quatrième, ou qui seront même capricieusement placés. C'est là que les tailles des ombres, établies avec peu d'égalité, acquerront le repos nécessaire à l'obscurité par ce mêlange de travaux en désordre.

Mais les étoffes de soie peuvent être réservées au burin; ou si l'on prend le parti de les établir à l'eau-forte, les tailles doivent être fermes, propres, égales,

n'offrir aucun tremblement, & n'être pas trop mordues, afin que le burin puisse les reprendre comme s'il les créoit lui-même. On leur donne l'éclat de la soie en partie par le piquant des lumières, & en partie par le moyen des entre-tailles. Quelques graveurs, sans recourir aux entre-tailles, ont su donner à leur travail tout l'éclat des matières brillantes.

On peut aussi employer les entre-tailles pour les métaux polis; mais on rendra peut-être encore mieux leur fermeté par une seule taille ferme, nourrie & serrée: les lumières étroites & piquantes acheveront d'en exprimer le caractère.

Le verre est brillant comme les métaux; mais on exprime sa transparence en le gravant d'un travail plus subtil, en laissant voir les substances qu'il contient, & en conservant dans le travail quelques-unes des formes des objets qui sont derrière lui, & qui s'affoiblissent en proportion de l'épaisseur du verre.

Les eaux tranquilles se gravent par des tailles droites & horizontales. Les objets qui s'y peignent se représentent par des entre-tailles, par le renflement des tailles principales, & quelquefois par des secondes beaucoup moins serrées que les premières.

Les grandes lames d'une mer agitée s'expriment par des tailles qui suivent le sens de ces lames. On y peut glisser des entre-tailles parce que la mer offre alors l'apparence d'un métal en fusion. L'estampe de Balechou représentant une tempête est une bonne leçon pour cette partie, & elle a été suivie avec succès par Woollet & d'autres habiles graveurs.

Quand on se proposeroit même de graver une estampe au burin pur, il y a des objets qu'il seroit bon d'ébau-

cher à l'eau-forte ; tels ſont les brocards d'or, les contours des grandes fleurs des étoffes, les franges, les tapis, & à plus forte raiſon le feuillé des arbres & d'autres parties du payſage.

Les roches dures ſeront bien rendues par le burin ; les roches de pierres molles ſeront mieux caractériſées par l'eau-forte, que le burin lui-même doit imiter en les terminant.

C'eſt le tableau qui indique le procédé par lequel il ſera plus convenable de le graver. La manière libre d'un grand tableau d'hiſtoire indique au graveur l'emploi de la pointe, & ſemble lui preſcrire même d'avancer ſon ébauche à l'eau-forte. La manière fine, détaillée & très-terminée de certains tableaux de chevalet peut faire donner la préférence au burin pur, quoique ces tableaux repréſentent des ſujets hiſtoriques ; ſur-tout ſi l'auteur y a fait dominer les étoffes de ſoie, les métaux, tous les objets enfin qui ſemblent réſervés de préférence au burin, & principalement s'il a plus affecté le précieux que le ragoût du pinceau.

Le portrait eſt un genre particulier qui exige une manière de graver qui lui ſoit propre. Le peintre d'hiſtoire eſt cenſé être lui-même le ſpectateur d'une ſcène qu'il porte ſur la toile. Il eſt à une juſte diſtance de cette ſcène pour en embraſſer toutes les parties. Il n'eſt pas ſuppoſé aſſez près des figures pour ſaiſir tous les détails des traits qui forment la reſſemblance individuelle ; il ne voit bien que la phyſionomie, les traits caractériſtiques & l'expreſſion des affections de l'ame. Comme la diſtance efface les petits détails à ſes yeux, comme il les apperçoit moins que les maſſes, il peint largement & il doit être gravé de même. Ces

détails qu'il néglige font recueillis par le peintre de portraits; ils lui deviennent précieux lorfqu'ils contribuent à la reffemblance de fon modèle; il s'en tient affez près pour ne les pas laiffer échapper, & voit ce que le peintre d'hiftoire n'a pas dû appercevoir. Sa manière eft donc moins large, parce qu'il voit moins largement les objets; il diftingue nettement des formes, des tons que le peintre d'hiftoire eft cenfé n'avoir par même apperçus; il les porte fur la toile, & il doit être gravé comme il a peint. Malgré les exemples de beaux portraits gravés avec fuccès à l'eau-forte, on peut convenir que, pour rendre cette manière moins libre, le burin doit être préféré, parce que cet inftrument eft moins libre lui-même, & parce que fa marche plus lente lui permet mieux de s'occuper des détails.

D'ailleurs, comme le peintre de portraits détaille & termine plus fes têtes que le peintre d'hiftoire, il ne feroit pas d'accord avec lui-même s'il ne terminoit pas auffi davantage fes draperies. Ajoutons, comme nous l'avons dit ailleurs, que le peintre d'hiftoire, s'il eft fidèle au coftume, a rarement l'occafion de vêtir fes figures d'étoffes de foie; mais le peintre de portraits a chaque jour occafion de revêtir les fiennes des plus belles étoffes, de repréfenter des métaux précieux, des broderies, des perles, des pierres fines, de riches ameublemens, & nous avons déjà dit que ces objets brillans font mieux traités dans leur caractère par le burin, dont la coupe eft brillante elle-même, que par l'eau-forte.

Le graveur de portraits ébauche par plans, avec autant de foupleffe que de précifion, les parties ombrées de la tête, paffe aux détails des demi-teintes, choifit

un travail assez fin pour ne laisser échapper qu'un très-petit nombre de ces détails ; & comme il en trouve encore d'essentiels à la parfaite ressemblance sur les parties éclairées, il ne laisse de blanc que le point le plus vivement frappé de la lumière. Pour s'approcher par des nuances insensibles & harmonieuses de ce point lumineux, il grave ses demi-teintes les plus légères avec des points longs, &, s'il a besoin de les reprendre pour ajouter à leur couleur, il les rentre du même côté qu'il les a établis, ensorte que leur côté aigu se rencontre avec le travail qui est fait en tailles, & en est la continuation. Quelques-uns de ces points servent même d'entre-tailles aux travaux qui en sont les plus voisins, afin de ne point passer brusquement d'un travail à un travail tout différent. Ces points peuvent être regardés comme des tailles interrompues ; ceux qui composent une même taille laissent donc un peu de blanc entre eux ; & si le blanc laissé par une taille en points, se rencontroit avec le blanc de la taille qui est au-dessus, & de la taille qui est au-dessous, il en résulteroit une ligne blanche qui nuiroit à l'ouvrage. Il faut donc que ces points rentrent les uns dans les autres par *digitation*, c'est-à-dire, comme rentrent les uns dans les autres les doigts ouverts des deux mains, & que le milieu d'un point soit opposé à l'extrémité du point supérieur & du point inférieur, comme les briques se rangent *plein sur joint* dans l'appareil des bâtimens. Quoique, dans de très-belles estampes, ces points semblent établis avec une grande liberté, ils exigent beaucoup d'art.

Pour qu'il y ait de l'accord dans le travail, tous les accessoires doivent être gravés avec le même soin, la

même propreté que la tête, excepté dans les parties qui demandent à être sacrifiées. D'ailleurs la manière de les traiter rentre dans les principes que nous avons déjà établis. On observera seulement que tous les accessoires d'un portrait étant plus détaillés que ceux d'un tableau d'histoire, ils veulent être gravés d'une manière moins serrée. La manière large dont Frey, Wagner, MM. Strange, Bartolozzi, &c. ont traité les draperies, seroit peu convenable aux étoffes d'un portrait.

Quoique ce soit de la tête que nous avons parlé d'abord, ce n'est pas ordinairement par elle que commence le graveur. Il ébauche & avance auparavant les fonds, les accessoires, & réserve pour son dernier travail les chairs, les linges, les dentelles & les travaux les plus délicats. Ce procédé est même nécessaire; car s'il commençoit par graver les parties qui exigent le plus de finesse dans les travaux, il les terniroit, les fatigueroit, les useroit même par le frottement de sa main, par celui de l'ébarboir, par le fréquent nettoyement de la planche, &c. Il arriveroit que, pendant le long travail de la gravure, les parties délicates seroient plus fatiguées par ces opérations répétées que par le tirage d'un millier d'épreuves. Il y a même des graveurs qui, par tous ces moyens, usent leurs planches avant qu'elles soient finies.

Ce que nous avons dit de la gravure des portraits, se rapporte à la pratique moderne que les graveurs appellent par excellence *la manière du portrait*, quoiqu'il puisse y avoir des manières non moins heureuses de le rendre. On sent, par les détails dans lesquels nous sommes entrés, qu'elle est voisine de la froideur : mais

les Bolſwert, les Vorſterman, les Pontius ou Dupont, les Pierre de Jode, les Hondius, ont gravé avec chaleur les plus beaux portraits de Vandyck. Inſpirés par les tableaux de ce maître faits avec le plus grand art, mais avec autant de feu & de facilité, ils laiſſoient la lumière large ſur la tête, & ſans compter, ſans careſſer leurs travaux, ils exprimoient la forme de la charpente, le mouvement des chairs, le chryſtalin des yeux avec autant de vérité que d'aiſance. On ne remarque pas s'ils ont fait de belle gravure; eux-mêmes ne paroiſſent pas s'en être occupés, & ils ont fait en effet de la gravure excellente, puiſqu'elle ſemble la plus propre à rendre ce qu'ils vouloient exprimer. On voit dans leurs portraits un caractère de vie, qui ſe trouve bien rarement dans ceux qui ont été faits avec un ſoin plus marqué. Ils ont employé quelques points longuets pour approcher des lumières, & ces points ſemblent placés avec négligence; mais ils peignent comme le pinceau. Leurs touches mâles & hardies animent tout. Les acceſſoires ſont traités avec la même liberté que les têtes, & conſervent de même le caractère qui leur eſt propre. Accordons, ſi l'on veut, qu'il faille avoir pour la foibleſſe du gros des amateurs, la condeſcendance de ne pas imiter entièrement ces grands maîtres; mais du moins leurs eſtampes devroient être ſouvent ſous les yeux des graveurs; & ſur-tout à préſent que la gravure ſe réfroidit de plus en plus, ces exemples deviennent chaque jour plus néceſſaires. On y voit les véritables beautés de l'art, & l'on gémit en penſant que, de nos jours, elles ſont ſi ſouvent ſacrifiées à la froide manœuvre du métier.

Ce n'eſt pas aſſez pour un graveur de ſuivre les con-

tours tracés dans le tableau qu'il traduit, & d'en exprimer les lumières & les ombres; il doit encore faire sentir la couleur du maître, son pinceau, sa couleur. Tout son travail doit changer quand il cesse de *graver* le même peintre. Il faut qu'on ne connoisse plus la manière du graveur, & qu'on reconnoisse celle du maître. Les travaux qui rendront bien un tableau de Raphaël, ne conviendront pas à *graver* un tableau du Corrége; Rubens ne doit pas être gravé comme les Carraches, Lanfranc comme Piètre de Cortone, ni Rembrandt comme le Titien. Enfin une estampe doit rendre le dessin, l'esprit & le *faire* du peintre.

Cette partie si importante de l'art est restée longtemps ignorée. On en doit la découverte aux artistes qui ont gravé les tableaux de Rubens sous les yeux de ce maître, ou plutôt elle est due à ce maître lui-même qui dirigeoit leurs travaux & les forçoit à être peintres.

Aussi ne se sont-ils pas seulement attachés à rendre les dégradations des ombres aux clairs : ils ont encore fait la plus grande attention à cette partie du clair-obscur si familiere à Rubens, par laquelle les couleurs propres aident à étendre la masse des lumières & des ombres, parce que certaines couleurs par leur éclat, tiennent de la nature de la lumière, & d'autres tiennent de la nature de l'ombre par leur obscurité. Ainsi, dans les estampes de ces graveurs, tout ce qui est obscur, tout ce qui est clair, n'est pas toujours de la lumière ou de l'ombre; c'est fort souvent la valeur de la couleur propre des objets représentés dans le tableau. On a donc eu raison de dire de leurs estampes qu'elles étoient des tableaux elles-mêmes, & qu'elles ren-

doient les couleurs ; non qu'en effet, avec du noir & du blanc, les auteurs de ces gravures aient pu faire du jaune, du bleu, du rouge ; mais parce qu'ils ont conſervé la valeur de ces couleurs différentes, enſorte que chez eux le noir n'eſt ſouvent que l'expreſſion d'une couleur vigoureuſe qui ſoutient & prolonge une maſſe obſcure, & le clair n'eſt que celle d'une couleur douce, qui étend & continue une maſſe lumineuſe.

Ils ſont les premiers qui aient employé ce bel artifice, &, quoiqu'on ſe ſoit attaché dans la ſuite à les imiter, il eſt rare que l'on ait eu le même ſuccès, & ils continuent d'obtenir les premiers rangs entre les grands coloriſtes. « Ces artiſtes, dit un amateur qui » fait honneur à l'Allemagne, M. Hagedorn, ces ar» tiſtes ſe ſont tellement diſtingués par leurs produc» tions, que celui qui voudroit écrire une hiſtoire de » la gravure pourroit commencer par ces chefs-d'œuvre » une époque dans l'art. N'eſt-il pas bien étrange que, » dans la peinture qui renferme la ſource des couleurs » locales, on confonde perpétuellement les notions » des couleurs ? Il faudra à la fin que le graveur, qui » n'a qu'une couleur pour rendre ſon expreſſion, donne » des leçons de coloris au peintre ».

En détaillant les procédés de la manière de *graver* à l'eau-forte, & de *graver* au burin, nous avons parlé de la pointe-sèche, troiſième manœuvre qui s'unit aux deux autres. Elle opère ſur le cuivre nud avec une pointe bien tranchante. Rembrandt en a fait un grand uſage ; mais comme il n'a pas divulgué ſon ſecret, il n'a pas eu d'imitateurs. En regardant bien attentivement certaines eſtampes du dernier ſiècle, on y reconnoît quelques travaux à la pointe sèche, mais ſi rares qu'on ne

les a pas même remarqués. Le premier qui, après Rembrandt, ait fait un grand emploi de ce moyen, & d'une manière propre à le combiner avec les autres parties d'une gravure ſoignée, eſt M. Lebas. Il s'en ſervoit pour les parties claires des ciels, des terraſſes & même des figures en petit.

Nous croyons nous être aſſez étendus ſur les travaux de la gravure qui porte le nom de *taille-douce.* Il paroît convenable d'en proportionner la largeur à l'étendue de la planche, ou du moins à la dimenſion des principaux objets. Cependant on a vu d'habiles artiſtes s'écarter avec ſuccès de cette convenance. On a des eſtampes d'après Rubens & Van-Dyck, dont les travaux ſont fins & ſerrés, quoique les figures ſoient d'une aſſez grande proportion. J. J. Flipart, dans ſa dernière manière, a traité de grands ſujets avec une gravure fine & ſerrée. Callot, le Clerc, qui gravoient de fort petites figures, n'affectoient pas des travaux très-fins, & l'on peut remarquer même que l'extrême fineſſe des travaux dont ſe ſont piqués en ces derniers temps des graveurs en petit, a fait beaucoup de tort à ce genre de gravure. Elle les a engagés à remplacer, par le fini froid & léché, l'eſprit qui doit animer ce genre. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRAVEURS. L'hiſtoire d'un art eſt celle des artiſtes qui l'ont profeſſé depuis ſon origine, & qui ont contribué à ſes progrès & à ſa perfection. Je crois donc que la meilleure manière de faire ici l'hiſtoire de la gravure, eſt de donner une notice chronologique des graveurs qui ſe ſont diſtingués par leurs talens, ou par l'invention de quelques procédes utiles aux progrès

de l'art, de marquer le caractère particulier de chacun d'eux considéré comme artiste, de faire connoître, autant qu'il est possible dans un récit, les parties de l'art qui les distinguent les uns des autres.

On me reprochera peut-être d'avoir omis quelques graveurs qui n'ont pas eu moins de mérite que plusieurs de ceux que j'aurai nommés; mais il est assez indifférent que j'aie gardé le silence sur quelques artistes, pourvu que je n'aie oublié aucun de ceux, qui, par un caractère particulier de travaux ou de méthode, ont fait époque dans l'art. D'ailleurs, je me suis imposé la loi de ne parler d'aucun *graveur* sans avoir sous les yeux au moins quelques-uns de ses ouvrages, & l'on pensera bien que je n'ai pu me procurer des ouvrages de tous.

Comme il est peu d'artistes qui n'aient marqué par des ouvrages foibles le commencement & la fin de sa carrière, & que plusieurs même, dans le temps de leur plus grande force, ont fait des ouvrages négligés, le jugement que j'aurai porté sur tel artiste ne s'accordera peut-être pas avec telle estampe du même artiste que le lecteur aura sous les yeux, ou dont il aura conservé le souvenir. Mais j'ai dû fonder le jugement que j'ai porté de chaque *graveur* sur son caractère général, & non sur quelques-uns de ses ouvrages en particulier.

Je n'ai dû faire attention ni aux ouvrages foibles d'un homme habile, ni à quelques ouvrages par lesquels un artiste généralement médiocre s'est élevé, comme par hasard, au-dessus de sa médiocrité ordinaire. Cependant je ne craindrai pas d'avouer qu'il peut m'être échappé certains ouvrages qui m'auroient fait porter de

leurs auteurs un jugement plus favorable que celles de leurs eſtampes qui me ſont connues. Si j'ai commis quelques-unes de ces erreurs, elles ne peuvent être qu'en petit nombre, & ne concernent pas les artiſtes du premier ordre.

Une notice chronologique des *graveurs*, ſervant à compoſer l'hiſtoire de l'art, s'accorde bien avec l'objet de l'Encyclopédie méthodique ; mais en même-temps l'Encyclopédie a la forme d'un Dictionnaire, & le lecteur doit s'attendre à y trouver ſans peine ce qui fait l'objet de ſa recherche. J'ai donc cru, pour ſatisfaire à la fois à la forme lexique & à la méthode, devoir donner d'abord une table alphabéthique des *graveurs* dont je ferai mention. Chaque nom ſera ſuivi d'un chiffre qui rappellera à un chiffre ſemblable, dont le même nom ſera précédé dans la notice chronologique.

TABLE ALPHABÉTHIQUE

Des plus célèbres Graveurs.

Corn.

NOTICE CHRONOLOGIQUE

Des principaux Graveurs, depuis l'origine de l'Art, ou HISTOIRE DE LA GRAVURE.

Long-temps avant que la *gravure* en eſtampes fut connue, les orfévres gravoient au burin des figures & des ornemens ſur leur argenterie, & les armuriers ornoient les armes de travaux au burin. Ce n'eſt donc pas de la *gravure* elle-même qu'il faut chercher l'origine ; elle ſe perd dans la nuit des temps ; mais ſeulement de l'art d'en tirer des épreuves.

(1) Le plus ancien graveur qui ait tiré des épreuves de ſes ouvrages, & dont le nom ſoit parvenu juſqu'à nous, eſt *Martin* SCHOEN, qu'on appelle auſſi *Beau Martin de Colmar.* Il étoit à la fois orfévre, peintre & graveur. Il quitta Culmbach, lieu de ſa naiſſance, & vint s'établir à Colmar où il mourut en 1486. Il n'eſt pas vrai, comme on l'a pluſieurs fois répété, qu'il ait été le maître d'Albert Durer : il venoit de mourir, quand le père d'Albert voulut lui envoyer ſon fils. Ses eſtampes ont été vraiſemblablement gravées depuis 1460 juſqu'à l'année de ſa mort.

« Son outil eſt formé, dit M. Huber. Sa mort de » la Vierge offre de l'entente dans la compoſition & » de l'expreſſion dans les figures. Rien de plus délica- » tement travaillé qu'un chandelier qui eſt placé ſur » le devant de l'eſtampe, & dont la baſe eſt ornée » de petites figures d'un fini extraordinaire. »

Cette liberté d'outil, ce fini précieux feroient ſeuls ſoupçonner que les ouvrages de *Schoen* ne ſont pas

les premiers essais de l'art; & l'on sait en effet qu'il a copié une passion d'après un autre graveur plus ancien que lui & qui mettoit un F & une S dans son chiffre. C'étoit vraisemblablement son maître, &, en le supposant seulement de dix années plus ancien que son élève, la gravure d'estampe en Allemagne remonte à l'année 1450. Sandrart a connu une estampe qui porte la date de l'année 1455, & dont l'auteur a pour chiffre une S dans une H.

L'auteur du livre intitulé : *Idée générale d'une collection complette d'estampes*, imprimé à Leipsic en 1771, parle d'un graveur plus ancien que *Schoen*. Ses pièces sont, dit-il, très-gothiques, aussi bien que les caractères qui lui servoient de chiffre, & dans lesquels on trouve un B. & une S. On a interprété ce monogramme *Barthélemy Schoen*, & on a fait de ce *Barthélemy* un frère aîné de *Martin*. Le même écrivain connoît une pièce qui lui semble plus ancienne que toutes les précédentes, & qui représente la Sybille montrant à l'Empereur Auguste l'image de la Vierge-Marie dans les airs. On voit dans le fond la ville de Culmbach & le château de Blassenberg; ce qui fait conjecturer, non sans une forte vraisemblance, à l'auteur dont nous parlons, que la gravure en estampes a pris son origine à Culmbach, & il fixe cette origine à l'année 1440. Il seroit facile de la reculer par conjecture, & il seroit impossible de la rapporter à des temps plus récens.

Que des orfévres, habitués à graver au burin sur leurs pièces d'orfévrerie, se soient enfin avisés de tirer des épreuves de leurs ouvrages, cela n'a rien que de vraisemblable. Un papier humide, & mis en presse

par hasard sur leur travail, peut les avoir conduits au procédé de l'impression des estampes. Mais que la gravure en estampes ait été inventée par un berger à qui son état ne pouvoit inspirer aucune idée relative à cet art, c'est ce qui n'a pu être imaginé que par l'amour du merveilleux, & ce qu'on trouve pourtant dans un livre sur l'excellence de la nation Allemande dont l'auteur est Mathias Quadt de Kinkelbach. Il raconte que l'invention de la gravure est due à un berger des environs de Mons, & que ses figures, quoique traitées avec dureté, semblent plutôt avoir été faites d'après nature que d'imagination. Il donne à ce berger le nom de *F. Von Bocholt.*

Comme il existe en effet des estampes marquées F. V. B. on ne manque pas de les donner pour des ouvrages du berger *Von Bocholt.* Mais ces caractères sont en capitales italiques, & l'on doute avec raison qu'il y ait en Allemagne aucune inscription du quinzième siècle qui ne soit pas en caractères gothiques.

On a bien prétendu trouver aussi la même marque en lettres gothiques; mais il est très-vraisemblable qu'on a pris un J pour un F, erreur facile dans ce caractère, & que les estampes du prétendu berger Von Bocholt, sont d'Israël van Mecheln, qui demeuroit à Bocholt, & qui a marqué plusieurs de ses ouvrages du nom de sa demeure.

(2) Il y a eu deux ISRAEL VAN MÉCHELN, le père & le fils, qui tous deux ont gravé. Le fils est mort en 1523. Le père a pu commencer à graver vers 1450. Le fils a été contemporain d'Albert Durer, que l'on prétend même qu'il alla visiter à Nuremberg.

Quelquefois des brocanteurs ont ajouté à des estampes

le chiffre F. V. B. pour les vendre comme des ouvrages du faux berger Bocholt. L'auteur de *l'Idée d'une collection complette d'estampes* a vu la pièce de Saint-Antoine, ouvrage de Martin Schoen, portant cette supercherie.

(3) Entre ces anciens graveurs, il ne faut pas oublier *Michel* WOLGEMUTH, parce qu'il fut le maître d'un artiste célèbre, Albert Durer. Il étoit peintre & graveur, & marquoit ses ouvrages d'un W. Il est né à Nuremberg en 1434 & est mort dans la même ville en 1519. Il peut avoir connu l'inventeur de la gravure & en avoir reçu des leçons.

Les Italiens prétendent à la gloire d'avoir inventé cet art. Comme il y avoit alors très-peu de communication entre l'Italie & l'Allemagne, on peut aisément supposer qu'aucune des estampes gravées dans l'une de ces contrées ne fut d'abord connue de l'autre. Il n'est donc pas contraire à la vraisemblance que la gravure trouvée en Allemagne vers 1440, ait été trouvée de nouveau en Italie vingt ans après. Ainsi les deux peuples qui se disputent la gloire de cette invention doivent peut-être la partager. C'est ainsi que les Européens peuvent avec raison se glorifier d'avoir inventé l'art de l'imprimerie, quoiqu'elle ait été inventée longtems auparavant par les Chinois.

(4) C'est à MASO FINIGUERRA, orfévre de Florence, que les Italiens attribuent l'invention de la gravure en estampes. Il avoit coutume de tirer en pâte de terre ou de souffre l'empreinte de ses gravures, & il s'apperçut que le noir qui étoit resté au fond des tailles s'imprimoit sur ces pâtes. Il essaya de tirer de semblables impressions avec du papier humide, en le

preſſant à l'aide d'un rouleau ou d'un inſtrument liſſe, & il réuſſit. D'autres prétendent qu'une blanchiſſeuſe poſa, ſans y faire attention, du linge humide ſur une gravure de Finiguerra; que le linge, par ſon poids, fit l'office d'une preſſe, & qu'en le relevant, on trouva ſur la partie qui avoit touché la gravure une empreinte ſemblable à un deſſin fait à la plume. Ce haſard, ajoute-t-on, donna l'idée à l'orfévre de renouveller cette expérience avec du papier, & elle eut le ſuccès qu'il devoit en attendre. On n'eſt pas bien certain que Finiguerra ait tiré lui-même parti de ſa découverte, & il ne reſte aucune eſtampe qu'on puiſſe aſſurer qui ſoit de ſa main. Mais on en a de *Sandro Boticello*, peintre, & de *Baccio Baldini*, orfévre, à qui il communiqua ſon invention. On peut croire cependant que deux petites piéçes de feuillages, marquées M. F., ſont de Finiguerra. On lui attribue encore quelques autres morceaux très-anciens & fort rares.

(5) Les eſtampes de *Sandro* BOTICELLO ſont d'une très-foible exécution; on y reconnoît l'enfance de l'art, & le peu de pratique de ce peintre dans le maniement d'un outil étranger à ſa profeſſion.

(6) *Baccio* BALDINI, orfévre, & par conſéquent accoutumé à manier le burin pour orner ſes ouvrages, montra plus d'adreſſe & de facilité.

Une édition très-rare du Dante, imprimée à Florence par Nicolo di Lorenzo della Magna, en 1481, eſt ornée de deux vignettes gravées, ou plutôt égratignées d'un burin inflexible; mais dans le temps où elles parurent, c'étoient des chefs-d'œuvre. Vaſari nous apprend que le deſſin en eſt de *Boticello*; on ignore ſi la gravure eſt de ce peintre ou de l'orfévre *Baldini*.

(7) Sans nous arrêter aux noms & aux ouvrages de quatre à cinq graveurs, qui travaillèrent à-peu-près dans le même temps sans contribuer aux progrès de l'art, nous nous contenterons de parler d'*André* MANTEGNE, né à Mantoue en 1451, & mort à Padoue en 1517. Il étoit peintre, & s'étoit acquis beaucoup de gloire par son tableau du triomphe de Jules César. Ses estampes ne sont pas, sans doute, d'une manœuvre qu'on puisse maintenant admirer ; mais on y voit du moins un commencement de facilité, & elles sont estimables par la correction du dessin. Il a gravé quelquefois sur l'étain. Ce métal, par sa mollesse, est contraire à la netteté de la gravure, & fournit des épreuves sales.

(8) L'Allemagne avoit donné naissance à la gravure ; c'étoit à l'Allemagne qu'il étoit aussi réservé de l'approcher de la perfection. *Albert* DURER, voisin du berceau de cet art, en a tellement avancé les progrès que, dans certaines parties, il ne peut-être surpassé. Nous avons parlé à l'article ÉCOLE, de cet artiste célèbre, qui n'eût pas eu de supérieurs s'il eût pu connoître l'Italie & l'antique. Dessinateur précis, il lui manqua seulement de savoir que les modèles offerts par la nature ne sont pas toujours ceux de la beauté, qu'il ne suffit pas de savoir les copier, & qu'il faut être encore scrupuleux dans le choix. Sensible & habile à saisir les signes extérieurs des affections de l'ame, il eût excellé dans la partie de l'expression s'il y eût joint plus souvent la noblesse à la vérité. Cette noblesse seule manque aussi quelquefois à ses compositions. Mais pour lui accorder tout le tribut d'estime qu'il mérite, il faut se rappeller que, de son temps, une suite assez

nombreuſe d'artiſtes avoit lutté en Italie contre la manière gothique des premiers reſtaurateurs de l'art, & que lui ſeul en Allemagne raſſembloit ſes efforts contre la roideur de cette manière qui s'oppoſoit à la beauté des formes, à la juſteſſe des mouvemens, à la vérité de l'expreſſion.

Nous ne devons le conſidérer ici que comme graveur; mais comme il a toujours gravé d'après ſes propres deſſins, ce que nous venons de dire n'eſt pas étranger à cet article. Si l'on veut ſeulement le conſidérer par rapport à la manœuvre de la gravure, il ſera admirable, non-ſeulement pour le ſiècle où il a vécu, mais même pour tous les ſiècles, par la fineſſe & la variété de ſes travaux, par la netteté & la couleur de ſon burin. Il ſemble qu'un homme qui n'a pas eu de modèles, ne puiſſe trouver ſeul toutes les reſſources de ſon art, & qu'elles doivent être produites, avec le temps, par le concours d'un grand nombre d'hommes habiles. Albert Durer a été excepté à pluſieurs égards de cette loi générale de la nature: & s'il n'a pas trouvé tout ce qui convient à la gravure large & fière, propre à exprimer les grands tableaux d'hiſtoire, il a imaginé & réuni toutes les parties de l'art qui ſont néceſſaires pour graver des tableaux fins & précieux. Quoique l'art ait acquis depuis ſa mort trois ſiècles d'expérience, on ne pourroit aujourd'hui graver mieux ni peut-être auſſi bien l'eſtampe de Saint-Jérôme qu'il a publiée en 1514. Une lumière vive entre par deux fenêtres fermées de vitraux qu'elle fait refletter en les traverſant ſur la muraille qui ſert d'embrâſure aux croiſées. Un plancher de ſapin eſt rendu avec la plus grande vérité. Un lion, un renard couchés ſur le devant de l'eſtampe

ſont traités avec les travaux qui leur conviennent. Le Saint eſt aſſis devant ſon pupitre & plongé dans l'étude des écritures ; ſa tête eſt d'un caractère digne des grands maîtres de l'Italie. Une foule d'objets entre dans la compoſition de cette eſtampe, & tous ont le caractère qui leur eſt propre. Les travaux ſont fins & ſerrés ſans maigreur ; le cuivre eſt coupé nettement, mais ſans avoir le brillant qui nuit à la vérité. La pointe ne rendroit pas avec plus de goût un grouppe de fabriques gothiques que celui qu'il a introduit dans ſon eſtampe de l'hermite Saint-Antoine. On voit de lui au cabinet des eſtampes de la bibliothèque du Roi une épreuve retouchée d'une planche de Saint-Jérôme qu'il gravoit en 1512, & qui n'eſt pas celle dont nous venons de parler : la planche eſt peu avancée, les premiers travaux ſont encore ſeuls établis, &, quoique tracés au burin, ils ſont badinés comme un travail de pointe. Il a quelquefois gravé à l'eau-forte & en bois : il entendoit mieux ce dernier genre de gravure que celui de l'eau-forte.

Raphaël connut les eſtampes d'Albert Durer, & l'on aſſure qu'il en fit aſſez de cas pour en orner ſon cabinet. On aſſure auſſi que le Guide les conſultoit ſouvent, & l'on peut lui reprocher d'en avoir quelquefois imité le ſtyle des draperies.

(9) MARC-ANTOINE, dont le nom de famille eſt *Raymondi*, naquit à Bologne en 1488, & eſt mort vers 1546. Il eſt de dix-huit ans plus jeune qu'Albert Durer. C'eſt le premier Italien qui ait mis quelqu'art dans la gravure, & il eſt ſur-tout célèbre pour avoir été le graveur de Raphaël. Il ſe diſtingua d'abord par des ouvrages d'orfévrerie, mais il vit à Veniſe des

eſtampes d'Albert Durer, dès lors ſon inclination le porta vers la gravure, & il s'y livra tout entier. Les orfévres alors pouvoient être regardés comme des ſculpteurs en argent; ils ſavoient bien modeler & bien deſſiner, & pouvoient devenir aiſément peintres, ſculpteurs & graveurs. Il n'étoit pas rare de trouver des artiſtes qui réuniſſent ces talens aujourd'hui trop ſéparés. *Marc-Antoine* copia d'abord les eſtampes de la paſſion d'Albert Durer : on n'auroit pu que le louer s'il avoit fait ſeulement ces copies pour ſon étude ; mais ayant aſſez bien réuſſi pour tromper des curieux qui avoient moins de connoiſſance que d'amour des arts, il mit à ſes copies la marque d'Albert, & les vendit pour des originaux. Albert Durer informé de la ſupercherie, fut moins bleſſé ſans doute du tort qu'elle pourroit faire au débit de ſes eſtampes, que de celui qu'elle portoit à ſa réputation : il voyoit avec chagrin ſe débiter ſous ſon nom des ouvrages trop inférieurs à ſes talens, & il en adreſſa ſes plaintes aux magiſtrats de Veniſe. Marc-Antoine fut obligé d'effacer cette marque trompeuſe.

Ses eſtampes peuvent être regardées comme des copies aſſez exactes, mais froides & timides, des deſſins de Raphaël, & faites par un procédé difficile, que ne poſſédoit pas aſſez bien le copiſte qui en faiſoit uſage. Le contour eſt tracé au burin, comme dans les deſſins à la plume. Quelquefois le premier trait eſt corrigé par un ſecond, & ces corrections ſont d'autant plus précieuſes qu'on peut ſoupçonner qu'elles ont été indiquées par Raphaël lui-même. Les travaux ſont roides & maigres, ils n'offrent preſque jamais la grace de la facilité, & ſont trop inflexibles pour rendre la variété des caractères propres aux différens objets : mais ſur-tout

dans les chairs, la première taille eſt toujours établie dans le ſens le plus convenable, & ce n'eſt pas un foible mérite; un mérite plus grand encore, celui qui fait toujours rechercher ces morceaux, c'eſt la pureté du trait.

Marc-Antoine grava d'après Jules Romain des poſtures obſcènes qu'Arétin avoit décrites en vers. Le Pape Clément VII vouloit le punir de mort; on obtint la grace de l'artiſte en faveur de ſes talens. Son maſſacre des innocens, gravé d'après Raphaël, eſt l'une de ſes eſtampes capitales, & a été acheté ſoixante florins par Berghem, à qui ſa femme laiſſoit peu d'argent à ſa diſpoſition.

(10) Pendant qu'Albert Durer faiſoit florir la gravure en Allemagne, & que Marc-Antoine l'exerçoit avec moins d'art, mais avec non moins de gloire en Italie, Lucas Dammeſz, connu ſous le nom de *Lucas* DE LEYDE, diſputoit dans les Pays-Bas la palme à ces deux rivaux. Il fut le premier peintre qui ſe ſoit diſtingué en Hollande, & nous avons parlé de lui à l'article *école:* il fut auſſi le premier graveur de ſon pays dont le nom ait été conſervé. Il naquit en 1454, & étoit plus jeune qu'Albert & Marc-Antoine. Un orfévre fut ſon maître pour la gravure au burin; il apprit les procédés de l'eau-forte d'un armurier qui en faiſoit uſage pour les ornemens des cuiraſſes. Il gravoit auſſi en bois. Les Hollandois le mettent au-deſſus d'Albert Durer, mais les autres nations refuſeront peut-être de ratifier ce jugement : on lui reproche ſur-tout de tenir davantage au caractère gothique. Cependant, malgré ce vice & l'incorrection du deſſin, les Italiens eſtiment ſes eſtampes, & Durer eut l'ame aſſez

grande pour n'être pas jaloux de cet émule. Il fit même, dit-on, le voyage de Leyde pour le voir & gagner son amitié. Les travaux de Lucas de Leyde sont très-fins, & ses têtes ont de l'expression.

Entre les élèves d'Albert Durer, les plus connus sont désignés par le nom de PETITS-MAITRES, parce qu'ils n'ont guère gravé que de fort petites estampes. Nous nous contenterons de nommer les plus célèbres.

(11) *Georges* PENZ, né à Nuremberg en 1500, & mort en 1556. Après avoir fait sous Albert de grands progrès dans la gravure, il fit le voyage de Rome, étudia les ouvrages de Raphaël, & travailla quelque temps avec Marc-Antoine. On a de lui un grand nombre d'estampes. On y trouve la finesse & la netteté de la gravure Allemande, jointes à un choix de dessin qui n'étoit encore connu qu'en Italie.

(12) *Hans Sébald* BEHAM, né à Nuremberg en 1500, mort dans la même ville en 1550, dessinoit la nature avec précision, mais sans choix : on le loue pour l'intelligence & l'expression.

(13) *Henri* ALDEGRAVER, né à Soest en Westphalie en 1502, mort vers 1555, peignit d'abord des tableaux de chevalet, & l'on assure qu'il avoit un bon coloris. Il se livra ensuite entièrement à la gravure.

(14) *Albert* ALTDORFER, que les François nomment le *petit Albert*. On ne sait s'il est né à Altdorf en Suisse, ou dans la ville de Bavière qui porte le même nom. Il est mort à Ratisbonne en 1538. Il fut d'abord peintre. Quoiqu'il ne soit pas devenu l'égal d'Albert Durer, quelques-unes de ses planches ont été attribuées à ce maître.

Tous ces graveurs ont manié le burin avec beaucoup

de finesse, mais Georges Penz est celui dont les ouvrages sont le plus estimés.

(15) On compte aussi parmi les Petits-Maîtres *Théodore de* Bry, né à Liége en 1528, année de la mort d'Albert Durer. Il a cherché à imiter Sébald Béham, & a gravé d'après les dessins de ce Maître. Il y avoit de la délicatesse, mais souvent aussi de la sécheresse dans son burin.

Comme en Allemagne Albert fit une école de gravure, Marc-Antoine laissa des élèves en Italie. Ils gravèrent à-peu-près comme leur maître, & n'avancèrent point les progrès de l'art. Les plus connus sont Augustin de Venise & Marc de Ravenne.

(16) Mais *Georges* Ghisi dit le Mantouan, fils de Jean-Baptiste Ghisi de Bertano, graveur, & élève de Jules Romain, mérite de faire époque dans l'art, au moins pour l'Italie. Le burin peu flexible dans la main de Marc-Antoine, acquit assez de souplesse dans celle du Mantouan pour rendre d'une manière agréable & savante les chairs délicates des enfans, les linges, les terrasses, le paysage. Il sut varier ses travaux suivant les plans & suivant les objets. Son estampe de la naissance de Memnon est de l'année 1560, quatorze ans après la mort de Marc-Antoine. On est étonné que, dans un temps aussi court, l'art ait fait tant de progrès. Le Mantouan a gravé l'école d'Athenes de Raphaël. On ignore le temps de sa naissance & celui de sa mort.

(17) *Martin* Rota, né à Sebenigo en Dalmatie, florissoit quelques années plus tard. Il a gravé en petit le jugement dernier de Michel-Ange, & cette estampe est justement regardée comme un chef-d'œuvre, soit que l'on considère la finesse des travaux, soit qu'on

admire le dessin du maître conservé dans une proportion si différente de l'original. Les Petits-Maîtres, il est vrai, l'ont emporté sur lui par la subtilité des tailles, mais il n'ont pas eu comme lui l'avantage de graver Michel-Ange & de s'appuyer sur un grand maître pour aller à la postérité. Il a fait beaucoup d'estampes d'après ses propres dessins.

(18) La gravure ne connoissoit encore que des travaux fins & serrés, propres aux estampes de petite proportion, lorsque *Corneille* CORT, né à Horn en Hollande en 1536, vint à Rome & y ouvrit la carrière à la gravure en grand. Il est le premier qui ait employé des tailles larges & nourries; il a trouvé le premier un bon grain de travaux pour les draperies & a bien traité le paysage au burin. C'est annoncer qu'il manioit cet outil avec une grande facilité; de cette facilité devoit naître une plus grande variété de travaux, & par conséquent de nouvelles ressources pour l'art, & de nouveaux progrès vers la perfection. On n'avoit pas encore le secret de donner de la couleur à la gravure; il ne sera trouvé dans toute son étendue que par les artistes qui travailleront sous les yeux & la direction de Rubens; mais Corneille Cort semble avoir fait les premiers pas vers cette découverte dans son estampe du martyre des innocens d'après le Tintoret. Il mourut à Rome en 1578.

(19) *Chérubin* ALBERT, né à Borgo san Sepolcro en 1552, & mort en 1615, n'a pas étendu la carrière de la gravure, mais il mérite la reconnoissance des amateurs des arts pour avoir conservé par ses estampes les belles frises que Polydore de Caravage, digne élève de Raphaël, avoit peintes sur des façades de maisons, & que le temps a détruites.

(20) Tous les artistes dont nous avons parlé jusqu'ici ont gravé au burin pur, ou du moins si quelques-uns d'eux, tels qu'Albert Durer & Lucas de Leyde, ont fait des eaux-fortes, elles n'ont contribué que foiblement à leur renommée. Mais *Antoine* TEMPESTE, peintre Florentin, né en 1555, doit principalement à ses eaux-fortes l'étendue de sa réputation. Son œuvre en ce genre est très-considérable ; ce sont en général des chasses, ou des marches & des combats de cavalerie. La science & la sureté du trait, la vivacité de la touche, la chaleur & la fécondité de la composition, la font justement rechercher par les peintres. Quoique la manœuvre en soit peu remarquable, les graveurs pourront y trouver des leçons utiles pour établir les premiers plans de leurs travaux lorsqu'ils auront des chevaux à traiter. Il y a d'ailleurs quelques pièces de Tempeste qui, même à ne considérer que l'esprit de la pointe, méritent d'être accueillies par les amateurs de la gravure. Cet artiste est mort à Rome en 1630. Il a souvent gravé sur l'étain.

(21) Le destin de la gravure en Italie est de fleurir bien plus par les travaux des étrangers, que par ceux des artistes nationaux. *Jean & Raphaël* SADELER, frères, tous deux nés à Bruxelles, le premier en 1550, & le second en 1555, succédèrent à la profession de leur père, damasquineur en acier ; mais leur goût & leurs dispositions les appelloient à un art plus noble, & ils se livrèrent à la gravure. Ils firent ensemble le voyage de l'Allemagne & de l'Italie, & perdirent, dans cette patrie des arts, une certaine sécheresse qui entroit dans leur première manière. Ils surpassèrent tous

tous les graveurs qui les avoient précédés, & dans certaines parties, ils ne peuvent être surpassés par leurs successeurs. On recherche avec raison leur nombreuse suite des hermites représentés d'après les dessins de Martin de Vos dans des paysages agrestes & très-variés; les morceaux qu'ils ont gravés d'après le Bassan, entreront toujours dans les porte-feuilles choisis; on ne connoît guère de gravure plus aimable que celle de Raphaël Sadeler d'après le Christ au tombeau de Jean van Achen : on peut critiquer le peintre, le graveur est sans reproche. Mais on est sur-tout étonné du succès avec lequel les Sadeler ont gravé le paysage au burin pur : les vieux troncs d'arbres y sont exprimés avec la facilité du pinceau; si leur feuillé ne peut avoir l'agréable badinage de l'eau-forte, il en a la légèreté; les eaux tombantes en cascades, les roches brisées & menaçantes, les sombres enfoncemens des forêts ne sauroient être mieux rendus par aucun des procédés de l'art; les plantes qui ornent les devans de ces estampes ont le port, la forme & la souplesse de la nature; les fabriques vues dans le lointain sont traitées avec goût; on n'est tenté de regretter l'eau-forte que pour les terrasses.

Ces deux excellens graveurs furent cependant surpassés de leur vivant; mais ce fut par leur élève & leur neveu, *Giles* SADELER, né à Anvers en 1570, & qui s'appliqua quelque temps à la peinture. Il gravoit du burin le plus fin quand le sujet paroissoit l'exiger; mais il a gravé du burin le plus large le Christ au tombeau de Barroche, & il a donné de la force à son estampe sans pousser au noir aucune partie. On desireroit seulement plus d'harmonie & d'accord

dans quelques-uns de ses ouvrages. Il a quelquefois la fierté du burin & la coupe hardie de Goltzius & de Muller. On peut voir dans l'estampe où il a gravé le peintre Sprangers & Catherine Muller, défunte épouse de cet artiste, à quel degré il a porté la gravure du portrait. Il a, en quelque sorte, créé & conduit à la perfection cette branche importante de l'art.

Jean Sadeler est mort à Venise en 1600, Raphaël dans la même ville en 1617, & Giles à Prague en 1629. L'œuvre des deux oncles & du neveu est au moins de deux mille estampes.

Dans le même temps florissoient *Pierre* de Jode, le vieux, & les trois Galle, *Philippe*, *Théodore* & *Corneille*, dit le vieux.

(22) *Corneille* Galle a gravé le paysage au burin pur. Les roches sont fermes, le feuillé a de la légèreté, la couleur est agréable & vraie, chaque objet porte son caractère, & tout le travail est large & moëlleux.

(23) Enfin un grand peintre Italien ne dédaigna pas de disputer aux artistes de l'Allemagne & des Pays-Bas le prix de la gravure. C'étoit *Augustin* Carrache dont nous avons parlé à l'article Ecole. On exige à présent plus de fini qu'il n'en mettoit dans ses estampes, mais on n'exigera jamais des travaux plus savamment établis. Il sera toujours un excellent objet d'étude pour les graveurs, & ils gagneront à le regarder au moins comme le meilleur modèle qu'ils puissent se proposer pour l'ébauche de leurs travaux, & sur-tout pour celle des chairs. Il ne se piquoit pas d'exciter l'étonnement en faisant tracer à son burin des chemins longs & difficiles; mais il manioit cet outil avec assez d'adresse pour l'obliger à suivre savam-

ment le ſens des muſcles, & il mettoit autant de goût que de ſcience dans ſa manœuvre. Enfin, ſes eſtampes ſont d'excellentes études de gravure & de deſſin, & pluſieurs même d'entr'elles, ſans être terminées à la manière moderne, ſeront toujours regardées par le petit nombre des connoiſſeurs comme les ouvrages d'un artiſte qui connoiſſoit le point juſte où il eſt bon de s'arrêter. M. Huber connoît une épreuve du Saint-Jérôme qui ſemble prouver qu'Auguſtin gravoit au premier coup. Les parties qui ſe trouvent ſur cette épreuve ſont terminées, les autres ne ſont encore indiquées que par un trait léger.

(24) *Annibal* CARRACHE, ſon frère, ne peut être compté au nombre des peintres dont les eaux-fortes ont ce charme auquel les artiſtes donnent le nom de *gouſtoſe ;* mais ſon trait eſt sûr, hardi, ſavant & arrêté. Ses travaux ſont fermes & bien établis. Dans ſon eſtampe de la chaſte Suzanne, les travaux qui forment le ſein & le bras gauche de cette figure, mériteroient, non d'être copiés, mais ſuivis comme une belle indication, ſi l'on vouloit faire d'après le même tableau, une eſtampe plus finie & plus ſoignée. La tête & la barbe du vieillard qui eſt le plus près de Suzanne, offrent auſſi l'indication des travaux les plus convenables; il ſeroit de même impoſſible de mieux exprimer les cheveux courts de l'autre vieillard. Enfin, les eſtampes d'Annibal, très-précieuſes pour les peintres qui les regardent comme de bons deſſins d'un grand maître, mériteroient auſſi d'être conſultées par les graveurs : ils y apprendroient à joindre ce que l'art a de ſavant & de pittoreſque à ce que la partie de leur talent qu'on appelle le métier, peut avoir de flatteur,

Le Guide, élève d'Annibal, a auſſi gravé à l'eau-forte & d'une manière plus aimable.

(25) *François* VILLAMENE, natif d'Aſſiſe, fut élève d'Auguſtin Carrache pour la gravure. Sa manière peu chargée de travail, & dans laquelle le travail eſt même trop économiſé, indique plutôt des deſſins d'un effet très-doux que des tableaux colorés. Elle eſt d'ailleurs propre & agréable; mais on ſent qu'il eſt plus facile de conſerver la propreté des travaux quand on en met ſi peu. Quoiqu'il ne manquât pas abſolument de facilité dans le burin, il n'avoit pas encore toute celle que ce genre ſemble exiger, ce qui donne à ſes travaux un ſentiment de maigreur. Son deſſin eſt manièré ſur-tout pour les extrémités, & malgré ſa réputation, il ſemble ne pouvoir être l'objet d'une étude fort utile ni pour les peintres ni pour les graveurs. Il eſt mort à Rome en 1626, & y étoit venu vers 1585.

Les arts qui commencent à fleurir conſervent encore de la timidité : s'il s'élève alors quelques artiſtes qui combattent cette timidité par un excès d'audace, ils préparent de nouveaux progrès en inſpirant à leurs émules un juſte degré de hardieſſe. On ne peut trouver le milieu ſans connoître les deux extrêmes. Michel-Ange en outrant les formes & les mouvemens, apprit aux peintres & aux ſculpteurs quel étoit le point où ils devoient tendre, & où il falloit s'arrêter : Goltzius, & ſes élèves plus audacieux que lui, n'ont peut-être pas été moins utiles aux graveurs.

(26) *Henri* GOLTZ, que nous appellons GOLTZIUS, naquit à Mulbrecht, dans le Duché de Juliers en 1558, & eſt mort à Harlem en 1617. Il étoit fils d'un peintre ſur verre qui fut ſon maître pour le deſſin,

& il reçut plutôt des conseils que des leçons de gravure d'un nommé Coornhert qui doit aux talens de son élève toute sa célébrité. Il voyagea en Allemagne & en Italie, & il étudia Raphaël & l'antique, sans perdre une manière barbare que les Allemands s'étoient faite en croyant imiter Michel-Ange. Savant dans le dessin, il détruisit par son goût vicieux l'estime que mériteroit sa science: mais on ne peut lui refuser les éloges dûs à ses talens dans la gravure, à ses compositions ingénieuses, & même à une certaine grace que ne pouvoit détruire sa manière sauvage. A le considérer seulement comme graveur, on trouvera sans doute de la bizarrerie dans ses tailles, une affectation trop marquée de se montrer adroit buriniste, un défaut d'accord dans les effets, & trop de négligence ou d'ignorance du clair-obscur: mais avec tant de défauts, dont quelques-uns lui sont communs avec ses contemporains, aucun d'eux ne lui peut être comparé. Il semble que la nature lui avoit prodigué l'avantage de pouvoir changer à son gré le caractère de ses travaux. En général sa gravure est large & ses tailles ont une affectation de hardiesse: mais quelquefois ses travaux plus serrés conduisent à un repos plus tranquille, à une couleur plus piquante & plus vraie. On connoît de lui des estampes où toutes les tailles ont du mouvement sans qu'aucune soit contournée d'une manière bizarre, où les têtes sont animées par des touches spirituelles & savantes, où les travaux fins & les travaux mâles, également bien placés, concourent à donner le vrai caractère aux objets qu'ils représentent. On sait avec quelle adresse il trompa les amateurs de son temps en imitant dans le dessin & dans la gravure

Albert Durer & Lucas de Leyde. Une de ces estampes, qu'il avoit eu la précaution d'enfumer, fut payée chèrement parce qu'on la prit pour une pièce inconnue d'Albert. Ce sont ces imitations qu'on appelle les chefs d'œuvre de Goltzius, non qu'elles soient en effet ses meilleurs ouvrages, mais parce qu'elles contribuèrent sur-tout à assurer sa réputation. Il en est de lui comme de plusieurs autres artistes; ce ne sont pas ses plus belles estampes qui sont portées au plus haut prix. On n'ignore pas que les amateurs continuent de mettre des prix exorbitans aux ouvrages qui leur ont été une fois vantés, & ce sont ordinairement ceux qui ont commencé la réputation de leurs auteurs.

Goltzius commença à peindre à l'âge de quarante-deux ans : il a fait des portraits & des tableaux d'histoire. On connoît par ses estampes sa manière de dessiner le nud; on dit que sa couleur est vraie.

Il a eu la patience de faire à la plume des dessins dont les figures sont grandes comme nature. Sa plume est large & moëlleuse, & ses dessins n'ont point la sécheresse ni la petitesse de manière qu'on pourroit attendre de ce procédé. J'en ai vu un aux salles de l'académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg.

Corneille Cort & Augustin Carrache avoient donné plus de largeur aux travaux de la gravure, & Goltzius leur donna plus de mouvement. Il fit d'habiles élèves; *Jacques Mathan* son gendre, surpassé par son fils *Théodore*, *Jacques de Ghein*, *Jean Saenredam*, *Jean Muller*. Nous nous arrêterons au dernier, parce qu'il eut une manière qui lui fut propre.

(27) *Jean* MULLER, Hollandois, est peut-être le graveur qui a manié le burin avec le plus de har-

dieſſe. Il méritera toujours d'être étudié par les artiſtes qui aſpireront à ſe diſtinguer dans cette partie; mais il faudra qu'ils tempèrent par le goût l'excès d'audace qu'il eſt capable d'inſpirer. Jamais on ne poſsèda mieux le métier de la gravure; il eſt impoſſible de couper le cuivre avec plus d'aiſance, & très-difficile d'employer moins de travaux pour rendre les différens objets. On eſt étonné de voir avec quelle adreſſe il oblige une même taille à lui ſervir de première ou de ſeconde pour rendre une figure entière. Il fait très-rarement uſage d'une troiſième taille, & ce n'eſt jamais que dans une partie de peu d'étendue & qu'il a voulu ſacrifier. Avec cette ſavante économie, on ne lui peut reprocher ni monotonie dans l'effet général, ni uniformité dans la manœuvre : tous ſes plans ſont artiſtement variés de travail & de ton. Il étoit ſavant deſſinateur, & n'auroit pu, ſans cette qualité, parvenir au procédé dont il faiſoit uſage : mais on lui reproche juſtement de la manière dans les extrémités, & il a beaucoup gravé d'après Bartholomée Sprangers, peintre manièré lui-même. Comme il ne faiſoit pas ſage de points pour empâter, & qu'il s'obſtinoit à n'employer que les deux mêmes tailles pour une figure entière, il leur arrivoit ſouvent de former enſemble des lozanges outrés, d'où réſulte un grain déſagréable à l'œil que les graveurs comparent au dos de maquereau.

(28) Autant il étonnoit par la fierté de ſes travaux, autant *Jérôme* Wierx ou Wierix, plaiſoit par la fineſſe des ſiens. Il excelloit dans le petit, mais ſouvent il devenoit ſec dans le grand. Le payſage & les fabriques de ſon baptême de Jéſus-Chriſt, eſtampe qu'il a gravée en 1585, ſont d'un très-bon goût, & l'on peut

remarquer, que, contre l'ufage de fon temps, il y a fait entrer de l'eau-forte. Ses tons dans les chairs étoient fouvent de la plus aimable douceur. Il a quelquefois gravé d'une manière fort approchante de celle de Corneille Cort. Jérôme WIERX, & fes deux frères Antoine & Jean étoient des Pays-Bas.

(29) *Nicolas de* FRUYN, natif d'Anvers, étoit leur contemporain, & fembloit l'être plutôt de Lucas de Leyde qu'il prenoit pour modèle; il a même gravé d'après cet artifte gothique quelques fujets d'hiftoire, mais il gravoit plus fouvent d'après fes propres deffins. On a de lui des compofitions d'un très-grand nombre de figures; elles font remarquables par la vérité & la variété des têtes. Ses agencemens, fon caractère de deffin tiennent du gothique perfectionné. Sa gravure peut être comparée à celle d'Albert-Durer ou plutôt de Lucas de Leyde, mais fans en avoir le mérite; ce qu'il imitoit de ces anciens maîtres, c'étoit fur-tout la fechereffe: il n'avoit d'ailleurs aucune idée du clair-obfcur ni de l'harmonie. Mais fouvent fes figures & leurs ajuftemens ne manquent pas d'une certaine grace, & l'on trouve chez lui des têtes de femmes qui ont de la beauté.

Les Francois ont reçu affez tard la gravure. Le premier qui l'ait exercée eft *Jean Duvet*, natif de Langres qui travailloit à Paris vers 1550. On cite encore les noms d'un *Noël Garnier* & d'un *Etienne de Laulne*.

(30) Mais *Léonard* GAULTIER mérite d'être diftingué pour avoir gravé le jugement dernier de Michel-Ange, d'un burin encore plus fin & plus net que celui de Martin Rota: d'ailleurs fon eftampe paroît n'être qu'une copie de celle du graveur Dalmate.

Cet artiſte travailloit vers le commencement du dix-ſeptième ſiècle. C'eſt à cette époque que la gravure à l'eau-forte, juſqu'alors aſſez négligée, devint d'abord l'amuſement de pluſieurs artiſtes, & fit enſuite la gloire de pluſieurs.

(31) Lanfranc, célèbre par ſes talens dans la peinture, n'eſt pas un de ceux qui ont manié la pointe avec le plus de ſuccès.

(32) Mais *Corneille* Schut, né à Anvers en 1590, & mort dans la même ville en 1676 a gravé d'après ſes compoſitions des eaux-fortes juſtement recherchées. Peu de peintres ont pu ſe vanter d'avoir une pointe plus ſpirituelle & plus ragoûtante. Il étoit en même-temps peintre habile & poëte eſtimé. Il aimoit la grande machine de la peinture & ce qu'on peut nommer la peinture d'apparat.

(33) *François* Périer, né à Mâcon en 1590, & mort en 1660 reçut à Rome des leçons de Lanfranc, & ſe diſtingua dans la peinture. Il a gravé à l'eau-forte un grand nombre de ſtatues & de bas-reliefs antiques; mais il en fait ſeulement connoître l'attitude & le mouvement. Sa collection feroit plus utile s'il ſe fût attaché davantage à exprimer le deſſin & le caractère des chefs-d'œuvre qu'il gravoit. L'antique & les grands maîtres dans l'art du deſſin doivent être copiés avec la plus grande préciſion, la plus exacte fidélité, j'oſerois même dire avec une ſoumiſſion ſervile, car il n'y a pas de honte à ſe rendre eſclave de tels maîtres.

(34) L'eau-forte n'avoit encore occupé que les inſtans de loiſir des peintres; *Jacques* Callot ſe conſacra tout entier à ce genre de gravure. C'étoit un gentilhomme Lorrain, né à Nancy en 1593. Il s'échappa de

la maiſon paternelle & fit le voyage de Rome pour ſe livrer ſans obſtacle à ſon goût pour le deſſin. Il paſſa de Rome à Florence pour y continuer ſes études. Le goût qui regnoit dans cette patrie de Michel - Ange étoit trop chargé. C'eſt un vice dans le grand, c'eſt une vertu dans le petit, où les formes prendroient un caractère de froideur ſi on ne leur donnoit pàs une certaine charge en les réduiſant. Ainſi le vice de l'école Florentine devenoit une manière propre au genre auquel le jeune Callot étoit appellé par la nature. Il fut honoré des bienfaits du Grand Duc, & ne retourna dans ſa patrie qu'à la mort de ce Prince. Le Duc Henri, qui regnoit alors en Lorraine, accueillit ſes talens & lui fit éprouver ſa généroſité.

Tout le monde connoît au moins quelques ouvrages de Callot, & l'on ſait quel eſprit il mettoit dans ſes compoſitions. Si l'on veut le conſidérer ſeulement comme graveur, on lui trouvera le plus grand talent pour traiter de fort petites figures, & l'on s'appercevra que ſes travaux prennent une certaine peſanteur, & perdent quelque choſe du goût & de l'eſprit qui diſtinguent ce maître quand il paſſe à une plus grande proportion. Les graveurs à l'eau-forte couvrent ordinairement leur cuivre d'un vernis mou comme de la poix & qui cède aiſément au tranchant de la pointe. On dit que Callot employa le premier le vernis dur des luthiers que les Italiens nomment *vernice groſſo de' lignaiuoli.* Il réſiſte à la pointe, & en même-temps il la contient : on peut même repaſſer pluſieurs fois ſur la même taille & lui donner de la profondeur. Auſſi Callot donna-t-il à ſes tailles la fermeté de celles au burin, au lieu de leur prêter l'agréable ba-

dinage qui fait le charme de la pointe. Il n'a point obtenu à cet égard les applaudissemens de la postérité ; & les connoisseurs préfereront toujours à ses travaux un peu compassés la ragoûtante négligence de la Belle. Les dessins de Callot sont recherchés ; on y trouve encore plus d'esprit que dans sa gravure. Il n'étoit pas facile à se contenter lui-même dans ses ouvrages capitaux, & l'on sait qu'il a fait au moins quatre dessins arrêtés de la tentation de Saint-Antoine avant de graver ce sujet. Cette estampe, celle de la grande rue de Nancy, ses foires, ses supplices, ses misères de la guerre, sa grande & sa petite passion, son parterre, son éventail, sont regardés comme ses chefs-d'œuvre. Ses talens lui ont fait la plus grande réputation ; il n'en mérite pas moins par son courage. Il eut la gloire de résister à Louis XIII, ou plutôt au Cardinal de Richelieu à qui rien ne résistoit. Les François ayant pris en 1331 la ville de Nancy sur le Duc de Lorraine, souverain de Callot, le roi ou son ministre voulut qu'il gravât cette conquête comme il avoit déjà gravé la prise de la Rochelle : mais l'artiste refusa de consacrer par ses talens l'humiliation de son Prince, & répondit qu'il aimeroit mieux se couper le pouce, que d'employer sa main contre l'honneur de son souverain & de sa patrie. Il mourut en 1635.

(35) *Antoine* VAN-DYCK, très-bon peintre d'histoire, & le plus célèbre des peintres de portraits, né à Anvers en 1599, & mort dans la même ville en 1641, a gravé à l'eau-forte avec un sentiment qu'on pourroit appeller de l'enthousiasme. Peu curieux de la propreté, ne recherchant pas même ce qu'on appelle l'esprit de la pointe, il animoit tout par une touche mâle & sûre. La tête de Vorsterman, celles de François Franck, de

Snellinx, de van Noort, semblent respirer, & ces estampes, brutes & négligées, ont plus de prix aux yeux d'un véritable ami des arts, que des porte-feuilles entiers d'estampes du plus beau fini. Celle de Charles Mallery, terminée sous ses yeux par Vorsterman, est toute de chair.

(36) *Claude* GELÉE dit LE LORRAIN, célèbre peintre de paysage, né à Chamagne en 1600, mort à Rome en 1682, a gravé avec le même effet qu'il mettoit dans ses tableaux.

(37) BREBIETTE, qui florissoit vers 1636, étoit plein d'esprit dans ses compositions, mais il en mettoit moins dans le travail de ses gravures. Il conserveroit une grande supériorité sur Gillot, s'il eût gravé d'une pointe aussi agréable

(38) *Wenceslas* HOLLAR, né à Prague en 1607, mort à Londres en 1677, étoit d'une famille noble qui fut ruinée par la guerre. Wenceslas se retira à Francfort où il se perfectionna dans la gravure par les leçons de Mathieu Mérian, graveur à l'eau-forte qui mettoit plus de génie dans ses compositions que de goût & de propreté dans son travail. Hollar n'imita pas les défauts de son maître. Il sut donner à ses travaux le ton le plus flatteur, & l'on peut seulement reprocher quelquefois de la roideur à ses tailles. Sans imiter le burin, elles n'ont pas tout le jeu propre à la pointe. Il les tenoit fort serrées, & par ce moyen, il parvenoit plus aisément à un effet vigoureux & tranquille que s'il leur eût donné plus de largeur. Il excella dans le talent d'exprimer les poils fins des animaux, les pelleteries, les insectes. Il a gravé aussi des portraits estimés, entr'autres celui d'Albert Durer.

(39) *Etienne* DE LA BELLE, né à Florence en 1610,

mort en 1664, eſt le prince des graveurs en petit, comme G. Audran eſt celui des graveurs d'hiſtoire. Il reçut, ainſi que Callot, les leçons de Canta Gallina, peintre Florentin, & ſurpaſſa ſon maître & ſon émule. On pourroit le regarder moins comme un graveur, que comme un peintre qui excelloit à rendre ſes idées par le ſecours de la pointe : on peut même trouver en lui de grands rapports avec Rembrandt, & l'on citeroit aiſément de ces deux artiſtes des eſtampes qui ont entr'elles une grande conformité d'eſprit & de travaux; mais la Belle, élève d'une meilleure école, avoit en même-temps l'ame plus élevée. Les attitudes de ſes figures ſont nobles, ſes airs de tête gracieux, ſes compoſitions grandes, riches & ingénieuſes. On dit qu'il employoit le vernis dur, ce qui rend encore plus étonnante la ſoupleſſe de ſes travaux. Il établiſſoit avec un goût exquis de petites tailles courtes diſpoſées dans une ſorte de déſordre pittoreſque & bien plus agréables que les tailles les plus ſoignées. Sa touche eſt piquante, ſa couleur ſuave, & ſes travaux, preſque toujours les mêmes, offrent par leurs combinaiſons la plus aimable variété : ce ſont ordinairement de petites lignes méplattes, mais différemment inclinées, croiſées, rapprochées, confondues enſemble. Comme Callot étoit d'autant plus parfait qu'il réduiſoit davantage la proportion de ſes figures, il me ſemble que la Belle gagnoit à augmenter la grandeur des ſiennes.

(40) *Pietre* TESTA, né à Lucques en 1611, ſe noya dans le Tibre en 1649. Il eſt célèbre par le génie, la vivacité de ſes compoſitions : & nous les a tranſmiſes d'une pointe un peu maigre, mais toujours animée de ſon eſprit. *Céſar* TESTA eſt moins connu; mais ſon

eſtampe de Saint-Jérôme mourant, d'après le Dominiquin, lui donnera toujours une place diſtinguée entre les graveurs à l'eau-forte.

(41) *Abraham* Bosse, né à Tours, & mort à Paris en 1678, étoit contemporain de la Belle, mais il aima mieux, pour la manœuvre de l'art, être l'imitateur de Callot. Comme cet artiſte, il ſut donner à ſes travaux à l'eau-forte la fermeté & preſque l'éclat du burin. C'eſt plutôt un ſujet d'obſervation que d'éloge. Il vaut mieux, ſans doute, imprimer à chaque genre de gravure le caractère qui lui eſt propre ; laiſſer à l'eau-forte ſa liberté badine, & au burin ſa ſageſſe & ſa ſévérité On peut avec beaucoup d'adreſſe, imiter le burin avec la pointe, & la pointe avec le burin : mais il faut avouer auſſi que chacun de ces inſtrumens fera toujours mieux lui-même ce qu'il doit faire que l'inſtrument qui affecte de l'imiter. Oſons blâmer Abraham Boſſe de ſon choix, mais accordons lui des louanges pour avoir réuſſi dans ce qu'il a cherché. Il gravoit d'après ſes propres deſſins ; & ſans mettre ſes eſtampes dans la même claſſe que celles de la Belle & de quelques autres artiſtes du goût le plus exquis, on les eſtime juſtement, ſur-tout celles qui repréſentent une ſalle de la Charité, les arts & métiers, les cérémonies du mariage de Louis XIV, &c. Il mérite auſſi de la reconnoiſſance pour les traités qu'il a publiés ſur l'architecture & la perſpective, & ſur-tout pour celui de la *manière de graver à l'eau-forte & au burin*, ouvrage dont M. Cochin a donné une nouvelle édition avec des augmentations néceſſaires. Ses talens le firent recevoir membre de l'académie royale de peinture & d'architecture, & il en fut exclus dans la ſuite parce

que ſon caractère libre oſa réſiſter au caractère impérieux & deſpotique de le Brun qui tenoit alors le ſceptre des arts.

(42) *Salvator* Rosa, né à Naples en 1615, mort à Rome en 1673, célèbre comme peintre & connu comme poëte, a gravé d'une pointe un peu maigre & avec peu de ſoin. On pourroit comparer ſa gravure à celle de Pietre Teſte : elle eſt peu remarquable par elle-même, & perdroit tout ſon mérite ſous la main d'un imitateur, parce qu'elle le doit tout entier au ſentiment qu'un maître habile ne manque jamais de mettre dans ſes ouvrages. Le grand caractère des têtes & la vivacité de l'expreſſion animent quelques-unes de ſes eſtampes.

(43) *Sébaſtien* Bourdon, né à Montpellier en 1616, mort à Rome en 1671 a beaucoup gravé d'après ſes propres deſſins. Ses eſtampes ſont plus recherchées pour la compoſition que pour le travail de la gravure. Quoiqu'il les avançât beaucoup à l'eau-forte, il ſavoit s'aider du burin pour les terminer.

(44) Dans le même temps un peintre Italien prêtoit à la pointe toute la grace dont elle eſt ſuſceptible. C'étoit *Benedette* de Castiglione, né à Gênes en 1616, mort à Mantoue en 1670 Il eſt plein de goût, ſes tailles ſont courtes, ſa pointe eſt badine, quelquefois ſon ouvrage n'eſt qu'un grignotis dont tout le monde ſent le charme, dont les artiſtes ſeuls peuvent apprécier l'intelligence. On peut le comparer à la Belle, à Rembrandt, & à tous ceux qui ont mis le plus d'eſprit & de ragoût dans le travail de l'eau-forte.

(45) *Jean* le Potre, né à Paris en 1617, mort en 1682, artiſte fécond & ſpirituel dans ſes compoſitions,

a quelquefois gravé du meilleur goût. On pourroit en citer pour exemple les morceaux qu'il a donnés d'après Paul Farinati & un assez grand nombre de ceux qu'il a publiés d'après ses propres dessins. Mais l'abondance de ses conceptions ne lui permettroit pas d'accorder toujours beaucoup de soin au travail de sa gravure : d'ailleurs il laissoit souvent trop mordre ses planches, & l'eau-forte en rongeant & creusant ses travaux, détruisoit ce qu'ils avoient d'aimable ; mais elle ne pouvoit détruire ce qui fait reconnoître en lui l'excellent dessinateur pour les ornemens d'architecture, &, à ce titre, il sera toujours estimé malgré les variations du goût & les caprices de la mode. Il étoit d'une famille féconde en artistes célèbres. L'un de ses parens, Antoine le Potre, architecte, a bâti l'église des religieuses de Port-Royal, & donné le dessin de la cascade de Saint-Cloud ; l'autre, Pierre le Potre, sculpteur, a fait le grouppe d'Enée & Anchise au palais des Tuileries, & terminé celui de Lucrece, commencé par Théodon.

(46) *François* CHAUVEAU, né à Paris vers 1620, mort dans la même ville en 1676, fut élève du peintre la Hire & peignit, dit-on, en petit d'une manière fort agréable ; mais il est sur-tout connu par le grand nombre de ses gravures. Comme on recherchoit beaucoup ses ouvrages, sur-tout pour l'ornement des livres, il étoit souvent obligé d'expédier ; & pour ne pas revenir sur son travail à la pointe, il le faisoit mordre avec trop peu de ménagement. Mais quand il travailloit avec plus de patience & de soin, il produisoit des ouvrages agréables par l'esprit de la pointe, par la variété des travaux, & par la douceur des tons. Il gravoit le

le plus souvent d'après ses propres dessins, & composoit avec beaucoup d'imagination & de feu. Sa manière ordinaire étoit d'avancer ses ouvrages à la pointe, & ce ne seroit pas lui rendre une pleine justice que de le juger d'après celles de ses planches où il réservoit beaucoup de travail pour le burin. Il étoit alors froid & peu ragoûtant, comme on peut le voir par les estampes du cloître des Chartreux qu'il a gravées d'après le Sueur.

Nous n'avons pas voulu interrompre la suite des graveurs à l'eau-forte, nés à la fin du seizième siècle, & dans les vingt premières années du dix-septième; nous retournons maintenant sur nos pas pour examiner les talens de ceux qui se sont fait un nom par la gravure au burin.

(47) *Corneille* Bloemaert introduisit une nouvelle manière de graver qui eut un grand nombre d'imitateurs, ensorte qu'on peut le regarder comme le chef d'une nombreuse école. Né à Utrecht en 1603, & mort à Rome en 1680, il étoit le troisième fils d'Abraham Bloemaert, bon peintre de l'école de Hollande. Lui-même se livra quelque temps à la peinture & la quitta entièrement pour la gravure. Son maître, qu'il ne tarda pas à surpasser, fut Crispin de Pas, imitateur de Lucas de Leyde. Il grava d'abord d'après les dessins de son père, vint à Paris vers 1630, s'y distingua par ses estampes pour les *tableaux du temple des Muses*, & se rendit à Rome la capitale des arts, où il fixa son séjour. Il se signala par la beauté de son burin, par le talent encore inconnu de ménager une dégradation insensible de la lumière aux ombres, & par la variété des tons suivant la différence des plans : mais il ne varia

pas avec le même art ses travaux suivant la diversité des objets. Son grain, tendant toujours au quarré, a du repos & de la transparence; il a du mérite quand il est bien placé, mais il ne peut convenir à tout. On peut aussi lui reprocher une mollesse générale causée par le défaut de touche : ce défaut se remarque sur-tout dans ses draperies, & il y est encore augmenté par sa constance à ne point quitter l'ordre des tailles qu'il a une fois établies, tandis qu'il faut les abandonner brusquement quand l'ordre des plis l'exige. Les plis longs & étroits doivent être traités par des tailles prises dans le sens de leur longueur : ce procédé qui donne à la gravure une grande fermeté ne se trouve point dans les ouvrages de Bloemaert; il cherchoit ce qu'on appelle le flou, qui est toujours voisin de la mollesse. Cette même mollesse se remarque aussi dans son trait, qui tend plutôt à la ligne circulaire qu'au méplat. Ce défaut le rendoit plus propre à traiter les figures de femmes que celles d'hommes. Il a beaucoup gravé d'après Pietre de Cortone, & sa manière étoit assez d'accord avec celle de ce maître. Il seroit injuste de refuser une grande estime à ses ouvrages; mais il seroit dangereux de les imiter sans intelligence. On doit préférer sans doute l'art d'Augustin Carrache pour la préparation des travaux : mais Bloemaert est le premier graveur au burin qui ait su finir une estampe. C'est dire assez qu'avant lui on avoit bien su graver un dessin; mais qu'il est le premier qui ait bien su graver un tableau. Quoique sa gravure fût généralement un peu froide, il la réchauffoit par le ton, quand il gravoit d'après de vigoureux coloristes. On en peut voir entr'autres un exemple dans son estampe repré-

ſentant Saint-Pierre qui réſſuſcite Tabitha, gravée d'après Barbieri da Cento.

Comme Bloemaert a fait école, nous allons donner ſans interruption la ſuite des graveurs qui ont adopté ſa manière : car l'ordre chronologique n'autoriſe pas à détruire l'ordre des choſes. Il ne faut ni l'oublier entièrement, ni s'y trop aſſervir.

Si nous conſidérions ſeulement l'année de la naiſſance de *Charles Audran* & d'*Etienne Baudet*, nous les placerions avant Bloemaert. Mais quoiqu'ils fuſſent un peu plus âgés que cet artiſte, comme il eſt vraiſemblable qu'ils ont plutôt imité que créé ſa manière, nous avons cru devoir les placer après lui.

(48) *Charles* AUDRAN eſt né à Paris en 1594, & mort dans la même ville en 1674. Il apprit d'abord à graver dans ſa patrie, & alla ſe perfectionner à Rome : il put dans ces deux villes connoître Bloemaert, ou du moins ſes ouvrages, & il mérite d'être diſtingué dans la foule des imitateurs de cet artiſte.

(49) *Etienne* BAUDET, né à Blois en 1598, & mort à Paris en 1671 a gravé d'une manière généralement aſſez dure un grand nombre de tableaux. Avec le grain quarré de Bloemaert, il mêloit l'eau-forte au burin, ce qui ne peut réuſſir dans ce genre de gravure qui exige la plus grande pureté. On ne peut cependant refuſer de l'eſtime à ſon eſtampe de l'adoration du veau d'or, d'après le Pouſſin & à quelques autres.

(50) *Michel* NATALIS, contemporain de Bloemaert, outra ſouvent le grain quarré de ce graveur. Quoique ſes eſtampes aient du mérite, elles peuvent ſervir à prouver combien ce choix de travaux eſt vicieux dans les chairs & les draperies. Il n'eſt réellement propre

qu'à graver la pierre, & il en donne le caractère à tous les objets où il domine. Quand Natalis a quitté cette manière quarrée, ce qui lui est arrivé trop rarement, sa gravure ne manque ni d'agrément ni de douceur.

(51) *Giles* ROUSSELET, né à Paris en 1614, mort dans la même ville en 1686, a gravé d'après le Guide les quatre travaux d'Hercule du cabinet du roi : ces estampes sont bien peintes & d'un bel accord ; il faut cependant en excepter celle de Déjanire qui n'a pas l'harmonie des trois autres. Sa manière tient ordinairement de celle de Bloemaert ; mais ses travaux sont plus larges, plus variés, & son exécution a plus de chaleur. Son estampe d'après Bourdon, représentant la renommée qui porte le portrait du Cardinal Mazarin au temple de l'immortalité, tandis que la Muse de l'histoire offre à la France le récit des actions de ce ministre, est un morceau qui mérite d'être distingué. Mais sur-tout celle du Christ au tombeau, d'après le Titien, est à la fois d'une gravure moëlleuse, large & vigoureuse. Elle prouve qu'il étoit bon coloriste, & qu'il savoit très-bien rendre les étoffes & les divers objets qui peuvent entrer dans un tableau. On a de lui des planches d'un effet suave à la fois & piquant.

(52) *Guillaume* VALLET, graveur François qui florissoit vers le milieu du dix-septième siècle a travaillé à Paris & à Rome. Il gravoit d'une manière large & colorée.

(53) *François* POILLY, né à Abbeville en 1622, mort à Paris en 1693, alla se perfectionner à Rome dans l'art du dessin. Bloemaert fut dans la gravure le maître qu'il prit pour modèle, & il réussit parfaite-

ment dans cette manière un peu froide, mais très-agréable & fort difficile. Les tailles qui se croisent quarrément ne souffrent point une manœuvre timide & ne produisent un effet heureux que par leur parfaite égalité. La pureté de son dessin répondoit à celle de sa gravure, & conservera toujours un prix à ses ouvrages. Quoiqu'il ait été sans doute secondé par d'habiles élèves, on ne conçoit pas qu'avec un procédé qui exige tant de patience & de temps, il ait pu porter à près de quatre cents le nombre de ses planches. L'une des plus remarquables est celle qui représente Saint-Charles Borromée administrant la communion aux pestiférés de Milan : elle est d'autant plus précieuse, que le tableau n'existe plus, & qu'il paroît avoir été le chef-d'œuvre de Mignard.

(54) *Nicolas* PITAU, né à Paris en 1633, mort en 1676, gravoit dans la manière de Poilly, mais ses tailles étoient plus mâles. Sa Sainte Famille d'après Raphaël est un chef-d'œuvre pour la beauté de l'outil, la pureté du dessin, la vigueur & la justesse de l'effet. Le caractère de Raphaël n'a peut-être jamais été mieux saisi dans aucune estampe. L'amateur qui la préféreroit même à la fameuse Sainte Famille gravée par Edelinck d'après le même maître, pourroit donner des raisons plausibles de son choix. Pitau a prouvé par cet ouvrage que le prince de l'école Romaine pouvoit donner aux graveurs des leçons de couleur, & que pour les trouver dans ses ouvrages, il ne faut que savoir les bien lire.

(55) *Guillaume* CHASTEAU, né à Orléans en 1633, mort en 1683, fit un voyage en Italie par curiosité, se lia dans cette patrie des arts avec un graveur,

conçut en le voyant travailler du goût pour son art, & y consacra le reste de sa vie. Il est sur-tout connu par ses estampes d'après le Poussin, gravées au burin pur dans le goût de Bloemaert & de Poilly, qui ne convient pas parfaitement au caractère de ce maître. On connoît moins celles qu'il a considérablement avancées à l'eau-forte, & dans lesquelles on trouve certaines parties traitées avec esprit & d'un très-bon goût. On peut regretter qu'il n'ait pas toujours suivi cette manière plus pittoresque & plus libre, dans laquelle il auroit fait sans doute des progrès, & qui auroit augmenté le nombre de ses ouvrages & sa réputation. On lit dans quelques ouvrages sur les arts que Chasteau étoit un graveur médiocre : ou les auteurs étoient fort sévères, ou ils n'avoient pas vu ses meilleurs ouvrages.

(56) *Elie* HAINZELMAN, natif d'Augbourg, étoit élève de Poilly, & très-bon graveur dans la manière de son maître. On ignore l'année de sa naissance & celle de sa mort ; on sait qu'il florissoit vers 1680.

(57) *François* SPIER, né à Nancy en 1643, & mort à Marseille en 1681, exerça la peinture, prit des leçons de gravure dans l'attelier de Poilly, & devint supérieur à ce très-habile maître. Il n'a vécu que trente-huit ans & mourut en revenant d'Italie où il étoit allé se perfectionner. Il a gravé d'après Pietre de Cortone, le Mole, le Bernin, &c. Quand il suivoit la manière de Bloemaert & de Poilly, sa gravure ne cédoit en rien aux plus beaux ouvrages de ces deux artistes, ou plutôt elle méritoit de leur être préférée ; mais ils n'avoient qu'une manière, & il changeoit la sienne à son gré. Il a gravé d'une seule taille avec

une singulière souplesse, & dans un goût tout à fait différent de celui de Mellan. Il y a peu de graveurs au burin qui aient autant varié leur manœuvre ; peut-être même qu'à cet égard aucun ne lui peut être comparé. Tantôt sa gravure est de la plus grande fierté, tantôt elle est fine & badine. Il savoit quelquefois donner à son burin un esprit que l'eau-forte peut à peine lui disputer. Le portrait du Comte Laurent de Marsciano, peint & gravé par cet artiste, est un morceau remarquable par la couleur, quoiqu'aucune partie de cette estampe ne soit poussée au noir. On a plusieurs belles estampes de sa composition. On dit que sa manière de peindre ressembloit à celle de Piètre de Cortone. Sa Vierge, gravée d'après le Corrège, est un chef-d'œuvre ; elle a été vendue 500 liv. à la vente de M. Mariette.

(58) *Jean-Louis* ROULLET, né à Arles en 1645, mort à Paris en 1699, l'un des plus habiles élèves de Poilly, & peut-être supérieur à son maître. En quittant cette école, il passa en Italie où il travailla dix ans entiers, & acquit une pureté de dessin qui le rendit capable de graver avec succès d'après les plus grands maîtres. Il suffit à son éloge de citer sa belle estampe des Maries au tombeau d'après Annibal Carrache, ouvrage admirable par la correction & la fermeté du dessin, par la beauté du travail, & par l'art avec lequel le graveur a su conserver l'expression de son modèle. On a de lui des estampes que l'on prendroit pour de beaux ouvrages de Bloemaert ; mais celle des Maries restera toujours son chef-d'œuvre.

Bloemaert & ses imitateurs avoient introduit dans leur art cette partie du clair-obscur qui consiste à

conduire par une dégradation suivie la lumière la plus piquante à l'ombre la plus forte : c'étoit donner à la gravure la perfection de la peinture monochrome ou en camayeu. Rubens apprit un autre art aux graveurs qu'il dirigeoit, & dont plusieurs s'étoient formés à son école. Comme la couleur propre contribue à l'effet général du clair-obscur, parce qu'une couleur claire étend une masse de lumière, & une couleur obscure, une masse d'ombre, il leur fit sentir qu'ils détruisoient en partie l'effet d'un tableau coloré dans ce principe, s'ils négligeoient de rendre la valeur de la couleur propre, & il leur démontra que cette couleur étant nécessairement par sa nature ou plus claire ou plus sombre, pouvoit se rendre par le moyen du noir ou du blanc plus ou moins degradé. Cette heureuse découverte ajouta une nouvelle perfection à la gravure, en lui fournissant le moyen de rendre, non la couleur elle-même, ce qui est absolument impossible avec du noir & du blanc, mais la valeur & l'effet de la couleur. Les graveurs, devenus coloristes, ne furent plus réduits à n'exprimer que l'ombre & la lumière : inspirés par un grand peintre, ils furent peintres eux-mêmes.

Comme déjà nous avons accordé à quelques graveurs la qualité de coloristes, nous paroissons nous contredire ici, en établissant que les graveurs de Rubens furent les premiers exprimer la couleur : mais la contradiction n'est qu'apparente. Les langues manquent souvent de termes pour exprimer les nuances. Nous avons parlé jusqu'ici de la couleur comme d'une qualité portée par quelques artistes à un degré estimable ; nous en parlons ici comme d'une qualité portée au plus

haut degré de perfection. Une grande intelligence de la lumière & de l'ombre peut donner à une estampe de l'effet & une bonne couleur; mais une estampe gravée d'après un grand coloriste n'est parfaite qu'en exprimant encore la valeur de la couleur propre. En observant seulement le clair-obscur proprement dit, & lui donnant la vigueur qu'il exige pour produire un grand effet, on rendra bien en gravure un tableau de l'école Romaine; mais si l'on n'observe pas encore la valeur des couleurs données par le peintre à chaque objet, on ne rendra qu'imparfaitement un tableau des écoles Flamande ou Vénitienne.

Nous allons suivre les graveurs qui ont travaillé sous les yeux de Rubens & de Van-Dyck, & qui ont observé les principes de ces deux grands maîtres.

(59) *Pierre* DE JODE, surnommé *le Jeune* pour le distinguer de son père, naquit à Anvers vers 1602. Il a gravé au burin pur avec beaucoup d'esprit, de goût & de finesse. Les travaux de ses chairs ont souvent le ragoût de l'eau-forte. On peut lui reprocher quelquefois des tailles un peu maigres. On trouvera des exemples de ses qualités louables & de ce défaut dans son estampe d'après le Saint-Augustin de Van-Dick : mais il a gravé d'après le même peintre des portraits dans lesquels il est au-dessus de tout reproche.

(60) *Pierre* SOUTMAN, qui florissoit vers 1630, a gravé d'après Rubens des estampes fort avancées à l'eau forte. Sa pointe est maigre; chacun de ses travaux a peu de mérite si on les considère en particulier; souvent même ils sont vicieux : quelquefois ils sont en désordre; quelquefois leur ordre & leur choix semblent contraires à la théorie de l'art; mais leur

ensemble ragoûtant produit des estampes qui ne sont pas sans mérite, & qui ont toujours celui d'indiquer la mollesse des chairs & le coloris vigoureux du maître d'après lequel elles sont faites. Il a gravé au burin pur avec les mêmes avantages & les mêmes défauts : mais quelque genre de gravure qu'il ait choisi, il s'est toujours montré peintre.

(61) *Pierre* VAN-SOMPELEN, élève de Soutman, florissoit vers 1640. La finesse de pointe avec laquelle il a gravé le tableau de Rubens représentant les disciples d'Emaüs seroit peut-être dangereuse à imiter, & n'exprime pas la largeur de pinceau du maître ; mais on ne peut s'empêcher de l'admirer. Elle produit des tons sourds, doux & colorés qui donnent à la gravure l'avantage du dessin au lavis. Cette estampe est de l'année 1643.

(62) *Jonas* SUYDEROEF, autre élève de Soutman, florissoit vers le même-temps. Il a gravé avec succès d'après Rubens. Les amateurs admirent la finesse de ses travaux ; on pourroit quelquefois lui en reprocher la petitesse, quelquefois aussi la roideur, & en même-temps la sécheresse des contours : mais il réparoit ces défauts par la fermeté de la touche, par la pâte, la couleur & l'expression. C'est par-là qu'il donne à ses estampes de la chaleur, quoique les travaux en soient un peu froids.

(63) *Robert* VAN-VOERST, florissoit vers 1640. On ne peut oublier entre les graveurs distingués par leurs talens, & par l'art d'exprimer la couleur, celui qui a rendu avec tant de caractère, d'après Van-Dyck, les portraits du Comte de Pembrock, d'Inigo Jonès, de Vouet, & le sien même.

(64) *Luc* Vorsterman, qui florissoit vers 1640, fut d'abord élève de Rubens pour la peinture, & quitta cet art pour se livrer entièrement à la gravure. Il gravoit au burin pur, mais il savoit rendre son burin pittoresque, & il exprimoit tous les objets dans leur vrai caractère. On desireroit quelquefois que ses contours, au lieu d'être séchement annoncés par un trait, se trouvassent fondus avec les objets qui les environnent, & qui doivent leur servir de fond. Il semble sur-tout que ce moyen devoit être employé par un graveur qui avoit été peintre. Mais cet art trouvé par Bloemaert, & pratiqué par ses imitateurs, étoit encore peu connu dans les Pays-bas, & l'on pourroit même croire qu'il y a été introduit par Vorsterman, car on le remarque dans quelques-unes de ses estampes. Il faut louer en lui la finesse des travaux, le caractère & le sentiment des têtes, & l'esprit du burin qu'il forçoit à propos à imiter la liberté de l'eau-forte. Quelquefois il réservoit de larges lumières, & avoit l'art d'exprimer la couleur du peintre, en économisant les travaux; d'autres fois il donnoit à sa gravure toute la vigueur dont elle est capable. Son estampe de l'adoration des Rois, d'après Rubens, est un des beaux ouvrages de l'art. On y admire la variété de manière avec laquelle est rendue la multiplicité des objets dont elle est composée.

Cette variété, recherchée par tous les graveurs de Rubens avoit été jusques-là trop négligée, ou si l'on en trouve quelques indications dans les graveurs précédens, il faut plutôt l'attribuer à un heureux instinct, qu'à un principe solidement établi. On sent sur-tout que le grain quarré, introduit dans la gravure par Bloe-

maert, devoit s'oppofer à cette variété fi juftement recommandée dans la fuite, & dont on doit vraifemblablement la première obfervation aux confeils de Rubens, & à la favante docilité de fes graveurs.

(65) *Paul* PONTIUS ou DU PONT, élève de Vorfterman, floriffoit vers 1650. Il étoit fort aimé de Rubens, il travailloit fous fes yeux, & c'eft l'un des graveurs qui femblent avoir partagé l'ame de ce grand peintre. On connoît, on admire, on recherche les belles eftampes qu'il a gravées d'après ce maître, & fur-tout celle de Tomiris faifant plonger dans un vafe plein de fang la tête de Cyrus. Il n'a pas moins réuffi dans le portrait, & fes travaux font variés comme les caractères des têtes : c'eft ce que prouvent les portraits du Marquis de Léganès, du Marquis de Santa Cruz, de Don Carlos de Colonne, de Henri Steenvick, de Rubens, & un grand nombre d'autres, tous gravés d'après Van-Dyck.

(66) *Schelte* BOLSWERT, né en Frife, floriffoit en même-temps que Pontius, & partageoit avec lui l'amitié de Rubens. Quoiqu'il maniât le burin avec beaucoup d'affurance & de liberté, il ne s'occupoit jamais à faire de belles fuites de tailles brillantes, & tâchoit au contraire d'imiter le ragoût & le pittorefque de l'eau-forte. Tous fes foins tendoient à rendre, comme elles devoient être rendues, les parties que lui offroit fon original, à fuivre le mouvement des chairs, la forme des *os*, les brifures des plis, quittant fans fcrupule les tailles dès qu'elles ceffoient de lui convenir; employant quelquefois des tailles courtes, & des empâtemens de points dans les chairs, & même dans les draperies, ne craignant pas pour parvenir à l'effet, de

falir ses travaux, de les confondre, de les contrarier par des touches fermes & bien placées; tendant toujours plus au pittoresque qu'à ce qu'on nomme la beauté de la gravure, & la rendant toujours d'autant plus belle en effet, qu'il s'occupoit moins d'en ménager la beauté. On a écrit que Rubens se plaisoit à travailler lui-même aux planches de ce graveur : c'est supposer que ce peintre étoit très-familier avec le burin, ce qui est peu vraisemblable. Les écrivains qui ont rapporté ce fait, & qui ne connoissoient pas assez les procédés de l'art, auront entendu dire apparemment, sans le bien comprendre, que, suivant l'usage ordinaire des peintres, Rubens retouchoit au crayon ou au pinceau les épreuves de Bolswert, & que ce graveur revenant sur ses planches, rendoit avec précision les retouches du maître. Ces retouches me paroissent sensibles dans un grand nombre d'estampes de Bolswert: je m'en tiendrai ici à la Sainte-Cécile. Je n'examine pas si c'est la plus belle de ce graveur, il suffit pour mon objet qu'elle soit belle, & d'un effet très-pittoresque. Il me semble très-probable que c'est Rubens qui a frappé les fortes touches des sourcils, des yeux, des narines & de la bouche de la Sainte; touches hardies, qui donnent à la tête une vie extraordinaire, & qui ont obligé le graveur à fouiller profondément son cuivre, devenant lui-même à son tour plutôt peintre que graveur. On pourroit de même reconnoître dans les draperies & dans les accessoires le crayon de Rubens, d'où sont nés des travaux qui ne semblent pas avoir été prévus dans la préparation de la planche. Il feroit bon que les graveurs, quand ils se sentent refroidir, missent sous leurs yeux de belles estampes de Bolswert & apprissent

de lui à rendre leur gravure moins belle pour la rendre meilleure. On distingue entre ses ouvrages, la chute de Saint-Paul, l'Assomption de la Vierge, la vocation de Saint-Pierre, la chasse aux lions, d'après Rubens, le crucifix de Van-Dyck, l'éducation de Jupiter, & la mort d'Argus d'après Jordaens. Il a montré dans quelques estampes, & entr'autres dans celle de l'Assomption, qu'il étoit très-habile burinste, & qu'il lui auroit été facile de faire parade de cette qualité s'il avoit cru que l'objet de l'art dût se borner à la manœuvre qui n'en est que le moyen.

(67) *Guillaume* HONDIUS florissoit vers 1650, l'un des meilleurs graveurs qui se soient formés du temps de Rubens, & non moins admirable par l'art de conserver le caractère du maître, que par la finesse & la belle couleur de son burin. Son portrait de François Franck le jeune est l'un des plus beaux qui aient été gravés d'après Van-Dyck. La tête est vivante; une manche d'étoffe de soie est rendue avec le plus grand art & sans aucune affectation de métier. Ce n'est pas ainsi que l'on grave quand on se propose froidement de faire de belles tailles; mais c'est ainsi qu'un véritable artiste se laisse échauffer du feu d'un autre artiste.

(68) *Hendrick* SNYERS, contemporain des derniers graveurs dont nous venons de parler, a travaillé comme eux d'après Rubens. Si j'en puis juger par celles de ses estampes qui me sont connues, il ne peignoit pas avec le burin aussi parfaitement que Bolswert & Pontius, mais ses travaux sont larges & moëlleux, & il étoit dessinateur dans la manière flamande.

(69) *Pierre de* BALLIU, graveur d'Anvers, vivoit au milieu du dix-septième siècle. Il est peu recom-

mandable par le choix de ses travaux, & ses portraits d'après Van-Dyck sont fort inférieurs à ceux des artistes dont nous venons de parler; mais il a quelquefois donné un très-bon effet à ses estampes. Nous nous contenterons de citer celle de Saint-Athanase d'après Rembrandt.

Les graveurs formés pas Rubens n'eurent pas dans leur pays des successeurs dignes d'eux. Leurs estampes reçurent un accueil peu favorable en Italie, parce que le dessin n'en étoit ni d'un beau choix ni d'une grande pureté : on y disoit qu'*elles sentoient le flamand.* Les graveurs françois, prévenus des opinions italiennes, y firent eux-mêmes peu d'attention. Quand elles eurent enfin obtenu l'estime qu'elles méritoient, les François qui l'emportoient alors dans la gravure sur toutes les nations de l'Europe, se contentèrent de les louer; mais ils continuèrent de suivre leur goût particulier, ou d'imiter ceux de leurs compatriotes qui jouissoient d'une grande réputation, ou qu'ils avoient eu pour maître. Ainsi les travaux des Vorsterman, des Pontius, des Bolswert, n'eurent pas sur l'art une grande influence. Ce furent de beaux monumens qu'on se contenta de célébrer, mais sans en faire un objet d'étude, & ils n'eurent pas d'imitateurs.

Nous avons fait connoître les graveurs imitateurs de Bloemaert, & ceux qu'avoient formés les leçons ou les conseils de Rubens; parlons maintenant de ceux qui, chez les différentes nations où l'on cultivoit les arts, acquirent vers le même temps de la célébrité.

(70) *Claude* MELLAN, né à Abbeville en 1601, mort à Paris en 1688, commença à peindre dans la manière du Vouet dont il avoit reçu des leçons à

Rome, & se consacra ensuite à la gravure qu'il exerça le plus souvent d'après ses propres dessins. Son contour est pur, sont trait coulant, ses têtes d'hommes ont du caractère, & celles de femmes de la grace. Il a gravé d'abord à Rome, & alors il croisoit ses tailles comme les autres graveurs; mais dans la suite il s'avisa de rendre les formes & le clair-obscur par un seul rang de tailles renflées ou diminuées, suivant que le ton l'exigeoit. C'est dans ce genre de gravure qu'il s'est fait une grande réputation, & elle auroit peut-être été moins brillante, s'il n'eût pas soutenu son mérite réel par la singularité. On est justement étonné de la force qu'il a donnée à ses ouvrages avec une si grande économie de travaux; mais il faut convenir que c'est son art, & non son procédé, qui est admirable; il n'auroit pu manquer, avec cette manœuvre, de donner à ses estampes l'apparence de l'acier, s'il avoit eu cette coupe nette & brillante dont on fait à présent tant de cas, & que les amateurs préfèrent aux parties les plus importantes de l'art. Son estampe de la fille de Jethro, qu'il a gravée d'après le Tintoret, est d'une couleur admirable, & du moëlleux le plus rare: on voit qu'elle est faite d'après un grand coloriste, on croit y reconnoître le ton du tableau, & rarement les peintres Vénitiens ont été si bien rendus: il n'y a croisé les tailles que dans quelques accessoires. Dans son estampe de Saint-François, le travail de la robe sur les parties lumineuses exprime toute la rudesse de l'étoffe dont est vêtu l'austère cenobite. Quoique la figure principale soit gravée d'une seule taille, & qu'il n'y ait du blanc que sur les parties frappeés de la lumière, l'estampe est d'une grande vigueur. Il a gravé,

gravé, d'après ses propres dessins, des portraits dans lesquels on croit reconnoître la couleur de la personne représentée. On peut comparer le portrait de Peiresc, assez bien gravé suivant le procédé ordinaire, dans le recueil des hommes illustres de Perraut, & celui que Mellan a traité d'une seule taille; l'avantage de la couleur est en faveur du dernier. Tout le monde connoît sa Sainte-Face, grande comme nature, & gravée d'une seule taille tournante qui commence au bout du nez. C'est un jeu d'adresse que les amateurs ne cessent de célébrer; mais ce n'est pas le plus beau de ses ouvrages : on est fâché qu'un artiste d'un si grand talent doive la plus grande partie de sa gloire à un semblable tour de force, auquel il ne mettoit peut-être que fort peu de prétention. Il a eu la patience de faire deux fois à la plume le dessin de cette tête; on peut voir l'un de ces dessins au cabinet des estampes de la bibliotheque du Roi.

(71) *Jean-Jacques* THOURNEYSEN né à Bâle en 1636, & mort dans la même ville en 1718, a gravé dans la manière de Mellan. Il y a de la grace dans son estampe ronde gravée d'après Charles Dauphin, & représentant la Vierge, l'Enfant-Jésus & le petit Saint-Jean. Cet ouvrage est de l'année 1660.

(72) REMBRANDT *Van-Rhin.* Nous avons déjà parlé de ce grand maître à l'article ECOLE. Une liberté vagabonde, un désordre pittoresque, une touche facile, la plus rare intelligence du clair-obscur, le talent de rendre par des travaux jettés en quelque sorte au hasard, le caractère des différens âges, & celui de tous les objets qu'il traitoit, telles sont les parties, & beaucoup d'autres encore, qui répandent sur les estampes de Rem-

brandt un charme inexprimable. On cherche ſes procédés, & je ne les crois pas fort difficiles à trouver; c'eſt ſon art qui eſt un ſecret impénétrable. Il eſt certain qu'il a beaucoup employé la pointe-sèche; quelque fois il l'ébarboit imparfaitement, & ſes rebarbes arrêtant en partie le noir, lui procuroient des tons de lavis : ſon heureuſe maladreſſe à aiguiſer ſa pointe, à la manier, lui fourniſſoit des travaux & des tons ſingulièrement pittoreſques. Il faiſoit auſſi quelquefois uſage du burin, mais plus rarement. Loin de chercher à le rendre brillant, il ne l'employoit que pour peindre, ſacrifier, ſalir, & ne cherchoit qu'à le cacher. On voit cependant qu'il y a beaucoup de burin dans ſa grande deſcente de croix. Souvent il rentroit à différentes repriſes ſes tailles à la pointe sèche. Quelquefois, après avoir fait mordre une planche, il la recouvroit de vernis, y ajoutoit des travaux, & la remettoit à l'eau-forte. On a de lui des eaux-fortes groſſières, mais pleines d'eſprit; telle eſt ſa préſentation au temple. Son eſtampe aux cent florins, & les différens changemens qu'il y a faits éclairent ſur ſa manœuvre. Elle repréſente Jéſus-Chriſt guériſſant les malades. Il paroît dans quelques parties s'être procuré des tons de demi-teinte en mettant ſur ces parties de l'eau-forte à nud. On voit de lui des têtes entièrement gravées à la pointe-sèche, telle eſt celle de la fameuſe eſtampe du banquier Wtenbogard, dont on poſsède à la bibliothèque du Roi une épreuve où le trait ſeul de cette tête eſt établi; encore l'eſt-il lui-même à la pointe-sèche : telle eſt auſſi la tête du Bourg-Meſtre Six, & la pointe-sèche domine dans tout ce morceau. Mais quel que ſoit le mérite des eſtampes qui, par l'effet

que leur a procuré cet outil, reſſemblent au lavis ou à la manière noire, nous croyons pouvoir perſiſter dans l'opinion que nous avons annoncée à l'article Ecole, & regarder comme ſes chefs-d'œuvre un grand nombre de têtes gravées à l'eau-forte de la pointe la plus ſavante, la plus ragoûtante, la plus ſpirituelle. Le portrait d'Wtenbogard eſt de ce genre, & l'on pourroit encore trouver dans ſon œuvre des têtes qui mériteroient de lui être préférées.

On ſent que ce jugement porte uniquement ſur la gravure, parce que c'eſt uniquement de la gravure qu'il s'agit ici, & que nous faiſons abſtraction de l'effet, & de la richeſſe de compoſition qui peuvent faire préférer d'autres morceaux plus capitaux du même auteur.

Il a eu pluſieurs imitateurs, dont quelques-uns furent ſes élèves. (73) *Ferdinand* Bol, dont les ouvrages ſont recommandables par le piquant des effets, & la vérité de l'expreſſion. (74) *Jean-Georges* Van-Uliet, dont l'œuvre eſt d'un grand prix, quoique peu nombreuſe. (75) *Jean* Lievens, peintre d'hiſtoire, dont on a des têtes pleines de vie & de vérité. Enfin (76) *Salomon* Konnick, peintre d'hiſtoire & de portraits, dont les têtes gravées ſont plus légères de travail que celles de Rembrandt.

(77) *Grégoire* Huret, né à Lyon en 1610, mort à Paris en 1670. Quoiqu'il ait gravé d'après ſes deſſins, ſes eſtampes ſemblent faites d'après des tableaux vigoureuſement colorés. Il mériteroit, à titre de deſſinateur & de graveur, une réputation ſupérieure à celle dont il jouit. Ses effets ſont larges & piquans, ſes têtes expreſſives, ſes draperies bien jettées, ſes conceptions

neuves & ingénieuſes. Ses acceſſoires ont de la richeſſe ſans tomber dans le luxe. Comme graveur, ſans le mettre au rang des plus grands buriniſtes, on ne peut lui refuſer d'avoir aſſez bien manié le burin, non pour étonner par une manœuvre recherchée, mais pour ſatisfaire ceux qui penſent que l'artiſte poſsède ſuffiſamment ſon outil quand il peut rendre tout ce que l'art exige. Sa gravure eſt moëlleuſe & facile ; partout ſes travaux ſont d'un bon choix, &, dans certaines parties, ils ſont pleins de goût.

(78) *Janus ou Jean* Lutma, orfévre d'Amſterdam, floriſſoit vers le milieu du dix-ſeptième ſiècle. Il eſt connu par quatre portraits qu'il grava au ciſelet, ſe ſervant d'un petit maillet pour faire pénétrer cet inſtrument dans le cuivre. Il mettoit au bas de ſes eſtampes *opus mallei* (ouvrage au maillet). Ses têtes ſont pointiliées d'une manière douce & très-agréable. Il n'y avoit qu'à faire imprimer ſes planches avec de la poudre de ſanguine ou de crayon noir broyée à l'huile, pour qu'elles imitaſſent le crayon. Lutma peut donc être regardé comme le véritable inventeur de la gravure dans la manière du crayon, & c'eſt bien vainement que les ſieurs *François* & *Deſmarteau* ſe ſont diſputé ſi vivement dans la ſuite la découverte de ce genre de gravure. Il n'ont inventé que la manière de l'imprimer. C'étoit en apparence peu de choſe ; mais c'eſt ſouvent à peu de choſe que tiennent les découvertes les plus heureuſes. On a vu qu'au quinzième ſiècle l'invention de la gravure en eſtampes ne tenoit auſſi qu'au moyen d'imprimer des ouvrages qu'on ſavoit faire depuis long-temps.

(79) *Michel* Dorigny, né à Saint-Quentin en 1617,

& mort à Paris en 1663, étoit gendre de Vouet : il gravoit à l'eau-forte, & ne mérite guère d'être cité que pour avoir perpétué par la gravure un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. La plupart de ses estampes ont de la dureté, & ce défaut n'est pas réparé par le goût des travaux.

(80) *Israël* Silvestre, né à Nancy en 1621, mort à Paris en 1691, fit deux fois le voyage d'Italie. Il dessinoit des vues avec beaucoup de goût. Il composa sa manière de celles de Callot & de la Belle, & paroît à son tour avoir été imité par le Clerc. Il fut employé par Louis XIV à dessiner les maisons royales & les places conquises par ce prince. Il ornoit ses dessins de petites figures touchées avec beaucoup de goût.

(81) *Jean* Pesne, né à Rouen en 1623 mort à Paris en 1700. Sa gravure, dont les travaux ne sont ni agréables, ni savans, ni pittoresques, ne lui auroit fait aucune réputation, s'il ne s'étoit pas appliqué à rendre le caractère des maîtres qu'il copioit ; cette qualité manque à un grand nombre de graveurs qui ont eu d'ailleurs plus de talent. Ce qui a contribué sur-tout à lui faire un nom dans un art dont il possédoit trop foiblement la manœuvre, c'est qu'il a gravé un très-grand nombre de tableaux du Poussin. Il avançoit beaucoup ses estampes à l'eau-forte. Ses travaux d'Hercule, qui sont légers d'ouvrage, offrent une bonne disposition de tailles.

(82) *Nicolas* Berghem, dont le vrai nom étoit *Klaas*, naquit à Harlem en 1624, & est mort en 1683. Il est célèbre comme peintre de paysages, mais il peut être compté entre les bons graveurs à l'eau-forte, & peut servir de modèle pour la gravure des animaux.

(83) *Carle* MARATTE, né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713, célèbre peintre d'hiſtoire, a gravé d'une pointe aſſez maigre. Ses eſtampes n'ont guère que le mérite de propager quelques-unes de ſes compoſitions.

(82) *Corneille* VISSCHER, graveur Hollandois, floriſſoit vers 1660. Il étoit élève de Soutman. Les artiſtes ſemblent s'accorder à lui adjuger la palme de la gravure. Il eſt impoſſible de mieux peindre avec la pointe & le burin, de mieux accorder ces deux inſtrumens, de les faire contraſter plus hardiment entr'eux, de mieux imiter avec le burin pur le badinage pittoreſque de l'eau-forte. Ses eſtampes les plus recherchées ſont celles qu'il a gravées d'après lui-même; car il étoit bon deſſinateur, ou plutôt il étoit toujours peintre, ſoit qu'il maniât le crayon, la pointe ou le burin. Ses ouvrages les plus célèbres ſont le portrait de Gellius de Bouma, qu'on appelle l'eſtampe à la grande barbe, la fricaſſeuſe, le marchand de mort aux rats, la Bohemienne, le chat. On admire dans la Bohemienne l'oppoſition de ce que l'eau-forte a de plus brut avec ce que le burin a de plus brillant. Le portrait de Bouma eſt plus étonnant encore. Les travaux ſont ſavamment & hardiment pris & abandonnés pour ſuivre le plan des chairs de ce vieillard. Les tailles qui peignent l'enchaſſement des yeux, & celles qui forment les yeux eux-mêmes ſont d'un choix & d'une perfection dont il feroit difficile d'offrir un ſecond exemple. Les différens plans du nez offrent de la chair véritable, & cette chair eſt de l'âge que devoit avoir le modèle. La bouche, en grande partie cachée par la barbe, eſt d'une touche juſte; on y re-

connoît d'autant plus d'art, qu'elle en montre moins. La barbe blanche ſemble avoir été faite en jouant, & de ce jeu a réſulté la plus ſingulière vérité; en la regardant à une diſtance convenable, on croit en voir les poils. L'habit eſt gravé au burin comme l'eſtampe entière; mais le travail en eſt tremblotté comme celui de la pointe : le ton, la touche, l'ordre des plis font reconnoître l'étoffe du manteau, ſans que l'artiſte ait employé aucun des moyens auxquels les graveurs ont ordinairement recours pour exprimer des étoffes de ſoie; on remarque même, en regardant les tailles de près, qu'elles ſont négligées, aſſez inégales entr'elles, & qu'elles ont même un tremblement de pointe, ſorte de travail qui ſembleroit ne devoir exprimer que des étoffes groſſières. Mais toutes les ſortes de travaux, conduits par ſon intelligence, prenoient ſous ſa main tous les caractères qui lui convenoient, & c'eſt en évitant par-tout l'apparence de l'art, qu'il eſt parvenu au comble de ſon art.

Il eut deux frères; *Jean* qui a gravé d'après Berghem & d'après Van-Oſtade; il allioit auſſi l'eau-forte au burin, mais avec un ſuccès très-inférieur; & *Lambert*, qui fit le voyage d'Italie, travailla avec Bloemaert, & grava d'une manière aſſez ſemblable à celle de cet artiſte. C'eſt ce qu'on peut reconnoître dans ſes eſtampes d'après Piétre de Cortone.

(85) *Joſeph-Marie* Mitelli, graveur Italien, a publié d'après les plus grands maîtres de l'école de Bologne, des recueils qui lui méritent de la réputation. Il gravoit à l'eau-forte avec eſprit, & d'un bon caractère de deſſin. Quoique ſa pointe ſoit un peu maigre, il eſt digne d'eſtime, même en qualité de graveur, par

l'intelligence avec laquelle il établiſſoit ſes travaux. Sa gallerie d'Enée, d'après Annibal Carrache, fut publiée en 1663, & il donna en 1679 douze eſtampes d'après les plus grands maîtres Bolonnois. Mitelli paſſe pour être le premier qui ait publié de ſemblables recueils. C'eſt à lui que l'on doit l'eſtampe italienne de la nuit du Corrège. Ce tableau a été gravé depuis avec plus d'effet, mais peut-être avec moins de caractère, d'eſprit & de grace, dans la gallerie de Dreſde.

(86) *Jean* Morin, né à Paris, & mort vers 1660, étoit élève de Champagne, & ſe conſacra d'abord à la peinture. Il imagina de graver les chairs avec des points faits à l'eau-forte. Comme il avoit le bon goût de rappeller des travaux du même genre dans les tailles des draperies, & des fonds, qu'il gravoit également à la pointe, ſes travaux étoient d'accord entr'eux. Il a ſur-tout gravé des portraits fort eſtimables, & qui ſont juſtement appréciés par les artiſtes; mais on ne le donne pas pour modèle.

(87) *Jean* Boulanger vivoit en même tems que Morin, mais il étoit plus jeune: nous le mettons à côté de cet artiſte, parce qu'il s'aviſa auſſi, pour donner plus de douceur & de moëlleux aux chairs, de les graver avec des points. Mais Morin faiſoit ces points à l'eau forte, & Boulanger les établiſſoit au burin. Comme il gravoit les autres parties du tableau d'un burin ſouvent aſſez dur, ce contraſte de molleſſe & d'une exceſſive fermeté, produiſoit un effet vicieux. En général ſes eſtampes manquent d'accord dans les tons & dans les travaux. Boulanger & Morin peuvent être regardés comme les premiers inventeurs de cette gravure pointillée qui, depuis quelques années, eſt fort

en usage en Angleterre, & que les François commencent à imiter.

(88) *Robert* NANTEUIL, né à Reims en 1630, mort en 1678. Quoique fils d'un marchand peu fortuné, il reçut une très-bonne éducation, & il avoit un goût si vif pour la gravure, qu'il grava lui-même sa thèse de philosophie. Il peignoit bien le portrait au pastel, & saisissoit très-heureusement les ressemblances. Comme ses tableaux n'étoient pour lui que les esquisses de ses gravures, on a eu trop peu de soin de les conserver, & ils sont devenus très-rares. Nanteuil tient certainement un des premiers rangs entre les graveurs de portraits, & ses ouvrages seroient aujourd'hui plus recherchés, s'il ne s'étoit pas contenté de faire de simples bustes, qui par conséquent n'offrent pas d'accessoires capables d'intéresser les amateurs. Il a gravé des portraits grands comme nature, & dans cette forte proportion, sa gravure est moëlleuse & colorée. Ses cheveux ont beaucoup de légereté, quoique pour les exprimer, il ait fait peu d'usage du moyen trop prodigué dans la suite par Masson, celui de représenter des poils qui se détachent de la masse. Il varioit ses travaux dans ses différens ouvrages suivant qu'il le jugeoit convenable. Sa pratique ordinaire étoit de graver en points les demi-teintes; mais il a gravé en tailles, & sans aucuns points, la tête du Président Edouard Molé, & tout en points celle de la fameuse Reine Christine de Suède; le travail de ce portrait est généralement léger, & l'ajustement très-pittoresque. On regarde comme ses chefs-d'œuvre les portraits de l'Avocat de Hollande, de M. de Pomponne, & du petit Millard.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, en parlant du portrait de Louis XIV par Nanteuil, que la couleur naturelle du teint, le vermeil des joues, & le rouge des lèvres y sont marqués. Tous les lecteurs sentiront aisément qu'avec du blanc & du noir il est impossible de *marquer* du vermeil & du rouge. On peut pardonner ces exagérations ou ces inadvertances à un amateur : mais, dans un ouvrage tel que l'Encyclopédie, qui doit donner une idée juste des arts & de leurs moyens, il faut se contenter de dire que Nanteuil, comme les *graveurs* coloristes, mais à un dégré inférieur à quelques-uns d'entre eux, avoit l'art de rendre, avec du noir & blanc, la valeur des tons différens, que les peintres expriment avec des substances colorées.

(89) *Etienne* PICARD, dit le *Romain*, parce qu'il étudia quelque tems à Rome, est né à Paris en 1631 & mort à Amsterdam en 1721. Il a gravé dans la maniere de Poilly, & a fait aussi des estampes où l'eau-forte domine : mais, dans ces deux genres, il ne peut être mis au nombre des artistes supérieurs. Il a mérité un grand reproche ; celui d'avoir gravé le Correge, le plus harmonieux des peintres, d'une maniere sèche, dure & sans accord.

(90) *Pietre Sante* BARTOLLI, né à Pérouse en 1635, mort à Rome en 1700, est moins célèbre par son talent pour la gravure, que par ses dessins d'après l'antique. Comme dessinateur & *graveur* des monumens de l'ancienne Rome, il est bien préférable à Perier. On peut ajouter qu'il mérite une place très-honorable entre les *graveurs* à l'eau-forte. Quoique ses travaux soient en apparence peu étudiés, on voit souvent qu'il

auroit été difficile de faire mieux avec plus de soin. Il mérite d'autant plus d'être consulté par les *graveurs*, qu'il n'est pas du nombre des artistes qui sont parvenus à l'effet par des travaux sans ordre; les siens sont souvent établis avec beaucoup de sentiment & de goût. Malgré les éloges qu'on lui accorde en qualité de dessinateur, on lui reproche de n'avoir eu qu'une maniere de dessin, quelle que fût celle du maître ancien ou moderne qu'il se proposât de rendre. On peut ajouter qu'il est plus rond que méplat dans ses contours.

(91) *Antoine* MASSON, né dans l'Orléanois en 1636, mort à Paris en 1700, *graveur* célèbre par la souplesse de son burin, & par la justesse des tons qui donne à ses estampes la couleur & l'effet de la nature. Il avoit été d'abord armurier & damasquineur, & avoit acquis une grande pratique du burin dans cette profession qui l'obligeoit à graver sur l'acier. On croiroit qu'avec cette premiere éducation, Masson ne possédoit que le métier de la gravure; mais il savoit aussi dessiner & peindre; & comme Nanteuil, il peignoit quelquefois lui-même les portraits dont il publia les estampes. Ses ouvrages doivent une partie de leur mérite au talent qu'il avoit d'exprimer la couleur. Mais avec toutes les qualités nécessaires pour obtenir l'estime des artistes & des vrais connoisseurs, il eut très-souvent la petite prétention d'étonner le vulgaire des amateurs, par des travaux bizarres. Son portrait de Brisacier est justement estimé: on reconnoît quel étoit le teint de cet homme, on sent la légéreté de sa belle chevelure grise, son collet est de la dentelle véritable. Le portrait d'Olivier d'Ormesson est aussi de la plus grande beauté sans aucune affectation, si ce

n'eſt dans les cheveux; mais, dans ſon portrait de Frédéric Guillaume, Electeur de Brandebourg, on eſt un peu choqué de voir une taille en forme de poire, faire le nez de ce Prince, & une autre taille ſpirale faire ſon menton. Son portrait de Guy Patin eſt étonnant: le travail ne ſauroit être plus bizarre, mais l'effet qu'il produit eſt admirable. Celui de Charles Patin eſt d'une excellente couleur & reſpire la vie; on voit le rire mocqueur de ce médecin, non moins ſatyrique que ſon pere; ſes yeux brillent de malice; l'hermine de ſa fourrure eſt en même tems de la plus grande liberté de travail & de la plus admirable vérité: mais en regardant de près les tailles de la face, on trouve fort ſinguliere la marche que ſuivent celles qui deſſinent le nez pour aller enſuite former la joue; on n'eſt pas moins bleſſé des tailles du front, & l'on eſt étonné de voir enſuite une taille roide former le menton. Son affectation de repréſenter des cheveux & des poils détachés, & en quelque ſorte volans, n'a pas été toujours heureuſe. Il réſulte de cette méthode que dans la fameuſe eſtampe des diſciples d'Emaüs d'après le Titien, qu'on appelle l'eſtampe à la nape, le chien avec ſes poils hériſſés ſemble, quand on le regarde de trop près, être un chien de paille. On ſentira aiſément que cela doit être; car un poil volant ne peut ſe repréſenter en gravure que par deux tailles qui laiſſent entre elles un intervalle; quand cet intervalle ne feroit que de la cinquieme partie d'une ligne, il en réſulte que, dans la proportion que peuvent avoir les figures dans une eſtampe, le *graveur*, pour repréſenter un poil léger, repréſente en effet un poil qui a plus d'une ligne de groſſeur. Il faut donc faire un

usage très-sobre de ce mensonge qui est trop aisément découvert quand il est trop répété. Il n'en reste pas moins vrai que l'estampe à la nape, quoiqu'elle offre encore quelques autres bizarreries, est un chef-d'œuvre de gravure & peut être le plus beau morceau qui qui ait été fait d'après le Titien. Il est rare que, dans les ouvrages de Masson, les beautés ne compensent pas avantageusement les défauts qu'il n'avoit que parce qu'il aimoit à les avoir. Dans le portrait de Gaspard Charrier qu'il a gravé d'après Blanchet, les cheveux indiquent plutôt les tuyaux d'un hérisson que la chevelure d'un homme; mais la face est d'un beau travail, les yeux sur-tout sont gravés avec le sentiment le plus rare, & la peinture ne rendroit pas mieux l'humidité brillante du chrystallin. Il a gravé un assez grand nombre de portraits à-peu-près grands comme nature; mais ce n'est pas dans cette proportion qu'il a le mieux réussi.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, que Masson, » au lieu de faire agir la main droite sur » la planche, comme c'est l'ordinaire, pour conduire le » burin suivant la forme du trait que l'on y veut ex- » primer, tenoit au contraire sa main droite fixe, & » avec sa main gauche, il faisoit agir la planche dans » le sens que la taille exigeoit. » Assurément ce n'est pas Masson qui a le premier imaginé de tourner la planche, puisqu'on ne peut tracer autrement au burin des tailles tournantes. Comment M. de Jaucourt imaginoit-il que Goltzius, que Muller eussent pu produire leurs travaux en laissant la planche immobile? Comment, avant Masson, auroit-on gravé en tailles arrondies la prunelle de l'œil sans tourner la planche? Il n'est

pas vrai non plus que Maſſon tînt ſa main droite fixe, pendant qu'il tournoit le cuivre de la gauche. Ce qui eſt vrai, & ce que nous oſons affirmer ſans avoir vu graver Maſſon, c'eſt que de la main gauche il tournoit le cuivre vers la droite, tandis que du poignet droit il pouſſoit le burin vers la gauche, &, ſans ce mouvement du poignet droit, ni Maſſon, ni perſonne ne pourroit couper le cuivre.

(92) *Claudine* BOUSONNET STELLA, nièce de Jacques Stella, peintre eſtimable originaire de Lyon, eſt née à Lyon en 1636 & eſt morte à Paris en 1697. Elle mérite la palme entre les femmes qui ſe ſont appliquées à la gravure, non que pluſieurs ne l'aient ſurpaſſée par ces alléchemens de l'art qui charment le peuple des amateurs, mais parce qu'elle en a poſſédé mieux qu'aucune autre la profonde ſcience. On pourroit même avancer qu'aucun homme n'a ſaiſi comme elle le véritable caractère du Pouſſin. C'eſt ce qu'il ſera facile de reconnoître en comparant les autres eſtampes gravées d'après ce maître, avec celle du boiteux à la porte du temple, du calvaire, du Moyſe ſauvé, & ſur-tout du Frappement du rocher, tous ouvrages de Claudine. On eſtime les eſtampes de Peſne parce que, dans ſa gravure peu agréable, on trouve au moins quelque ſentiment des beautés que lui fourniſſoient les tableaux du Pouſſin. Mais avec combien plus de fineſſe & de préciſion Claudine rendoit le deſſin du Raphaël François! Et comme ſes travaux bien ſuivis expriment mieux les différens objets, que le déſordre des travaux de Peſne qui, dans leur confuſion, n'offrent pas même le charme d'un abandon pittoreſque! Ses tons, ſavamment dégradés, annoncent les diffé-

rens plans avec une rare justesse ; enfin aucun *graveur* n'est parvenu comme elle à indiquer la couleur du Poussin ; en voyant les estampes de Claudine, on se représente les tableaux, & dans cette partie elle l'emporte même sur Gérard Audran. Elle avançoit considérablement ses estampes à l'eau-forte, & n'employoit le burin que pour les accorder. *Antonine* sa sœur a aussi gravé l'histoire, mais avec moins de succès.

(93) *Sebastien* LE CLERC, né à Metz en 1637, mort en 1714. Voisin de la patrie de Callot, il avoit avec lui quelques conformités ; on pourroit dire que c'étoit Callot annobli. Nous laisserons parler sur cet artiste M. Dandré Bardon » Le Clerc s'est autant » distingué, dit l'habile professeur, par la fécondité » & la noblesse de son style, que par l'esprit & la » netteté qu'il mettoit dans ses ouvrages. On y sent » qu'une eau-forte très-avancée n'a laissé à faire au » burin que ce qui doit rendre la pointe plus agréable » & plus précieuse. Œconomie & variété de travaux, » tailles simples, courtes, méplates & serrées avec in- » telligence, aimable irrégularité, suppression générale » de ces points qui, dans le petit, détruisent l'effet » & nuisent au goût, facilité de manœuvre, touche » délicate & moëlleuse, tel est le style de le Clerc. » Son entrée d'Alexandre dans Babylone, l'académie » des sciences, les figures de la bible, l'élévation » des pierres du fronton du Louvre, son œuvre entière » présentent des compositions plus grandes que le cuivre » où elles sont tracées. Dans la belle manière de les » rendre, l'artiste ne cède en rien à celle de les » concevoir. «

Les paysages, les fabriques, les eaux sont traitées

dans ses estampes avec un goût exquis. Sa manière de draper est simple & belle ; les formes de ses figures sont élégantes & correctes, les têtes nobles & caractérisées ; quelques traits de pointe y indiquent l'expression avec une finesse exquise. Il s'étoit formé sur le Brun, & sembloit avoir eu pour maîtres l'antique & Raphaël. C'est que la savante manière de le Brun, réduite à la proportion des ouvrages de le Clerc, perd ce qu'elle peut avoir de défectueux, & ne conserve plus que le grand style de l'école romaine. La *gravure* de le Clerc étoit souvent d'une seule taille ; elle n'avoit pas le charme de la pointe badine de la Belle, elle avoit la sage fermeté qui convenoit aux nobles conceptions qu'elle devoit rendre.

Le Clerc avoit été d'abord ingénieur : il étoit savant en architecture, en mathématiques, en perspective, & fut professeur de cette dernière science à l'académie royale de peinture de Paris.

(94) *Adam* PÉRELLE né à Paris en 1638, mort en 1695, célèbre par ses petits paysages souvent ornés de fabriques très-pittoresques, & gravés avec beaucoup de charme. *Nicolas* PERELLE a gravé quelquefois l'histoire, même d'après le Poussin, mais d'une manière dure & sans accord. Ses travaux en ce genre ressemblent à ceux de Michel Dorigny.

(95) *Charles* SIMONNEAU, né à Orléans en 1639, mort à Paris en 1728, *graveur* d'histoire, de portraits & du genre qu'on appelle vignettes, moins estimable par cette variété de talens que parce qu'il avoit une manière de graver qui lui étoit propre, & qui ne manquoit ni d'agrémens ni d'esprit. Il faisoit beaucoup travailler la pointe sur les demi-teintes & sur les plans reculés,

&

& réservoit le burin pour les parties les plus vigoureuses. Il étoit dessinateur, & a gravé plusieurs morceaux d'après ses propres compositions.

(96) *Louis* CHASTILLON né à Sainte Menehou en Champagne, en 1639, mort à Paris en 1734. Il peignoit en émail & cultivoit en même temps la gravure. Il a donné en ce genre un grand nombre d'ouvrages d'après de grands maîtres. Ce n'est assurément pas un *graveur* sans mérite, mais on ne doit pas le donner pour modèle. Il avançoit beaucoup ses planches à l'eau-forte & savoit assez bien établir ses ébauches; mais il ne savoit ni les empâter avec douceur, ni leur donner un accord harmonieux, ni les terminer par des travaux aimables.

(97) *Alexis* LOIR, né à Paris en 1640, mort en 1713, bon dessinateur, *graveur* large, facile & expressif, sachant varier sa manière, suivant le maître qu'il gravoit. Le massacre des Innocens d'après le Brun, & une descente de croix d'après Jouvenet lui assurent un rang honorable entre les meilleurs *graveurs* françois. Il a aussi gravé à l'eau-forte; mais sa gravure étoit trop quarrée pour ce genre & sa pointe très-sérieuse.

(98) *Gérard* LAIRESSE, né à Liege en 1640, mort à Amsterdam en 1711, a gravé un grand nombre de ses compositions à l'eau-forte légérement retouchée au burin. Elles plaisent par l'esprit & la variété de la composition, quoique le dessin en soit maniéré & peu correct, & que la gravure en soit médiocrement agréable.

(99) *Valentin* LE FEBRE de Bruxelles, travailloit vers 1680. Il n'est remarquable que pour avoir gravé à l'eau-forte un grand nombre d'estampes d'après Paul

Veronèse dont il ne fait pas sentir la couleur. Indiquer seulement la composition & le trait des bons ouvrages de l'école romaine, c'est beaucoup : ne donner que la composition & le trait des tableaux de l'ecole Vénitienne sans en indiquer la couleur, c'est peu de chose.

(100) *François* BAUDUIN, vivoit en même temps que les artistes qui viennent de nous occuper. Il a gravé un grand nombre de tableaux de Vander Meulen, & il mérite d'être étudié par la maniere dont il a rendu le feuillé des arbres. On ne condamnera pas les amateurs de desirer à présent un travail plus propre & plus soigné ; mais Bauduin pourroit du moins être imité pour le trait & la préparation des travaux dans la partie où il excelloit : ou plutôt les *graveurs* qui se destinent au paysage, devroient commencer par dessiner des arbres d'après les peintres qui les ont traités grandement, & ensuite d'après nature. Il est trop aisé de s'appercevoir que les *graveurs* modernes passent en France de la vignette au paysage sans aucune préparation intermédiaire. Nous avons eu dans ces derniers temps des *graveurs* qui ont bien rendu des vues de marine ; des campagnes boisées sont-elles des objets moins intéressans pour l'art ?

(101) *Gérard* AUDRAN, né à Lyon en 1640 est mort à Paris en 1703. Il étoit d'une famille qui déja s'étoit acquis de la réputation dans la gravure. Nous avons parlé de *Charles* ou *Karle* imitateur de Bloëmaert. Ce Karle avoit un frere nommé *Claude*, établi à Lyon, & qui eut deux fils *graveurs* comme lui. L'aîné se nommoit *Germain*, & fut professeur d'une académie de dessin établie dans cette ville ; il a gravé diffé-

rentes suites de paysages & des sujets d'ornemens; le cadet est *Gérard* qui a immortalisé le nom des Audrans.

Il est vraisemblable que Gérard demeurera longtemps le premier des *graveurs* dans le genre de l'histoire traitée à la maniere de l'école Romaine; car il faut peut-être un plus grand fini, & surtout plus d'imitation de la couleur pour graver d'après les maîtres Flamands & Vénitiens. Il apprit de son pere les élémens de son art, & alla se perfectionner à Rome dans celui du dessin. Après y avoir consacré trois ans à l'étude la plus assidue, il vint à Paris exercer les grands talens qu'il avoit acquis.

Il avoit un excellent goût de dessin; & comme il gravoit d'après de grands tableaux, & que par conséquent ses figures étoient d'une proportion bien inférieure à celle de ses originaux, il arrivoit souvent que ses estampes étoient mieux dessinées que les tableaux qu'il copioit, sans qu'on pût lui reprocher d'en avoir changé le dessin. En effet, dans une si forte réduction, un renflement ou une diminution insensible du contour produit une différence considérable. Ainsi le Brun traduit en gravure par Gérard Audran, perdoit de la rondeur & de la pésanteur qu'on lui reproche, sans que lui-même eût pu dire comment, sous la main de son *graveur*, son dessin avoit pris un caractère plus svelte, plus méplat, plus caractérisé.

Il est aisé de se faire une idée de cette sorte de correction. Supposons qu'une figure de le Brun, qu'Audran se proposoit de graver, eût une proportion dix fois supérieure à celle qu'elle devoit prendre dans l'estampe: si pour rendre un membre de cette figure plus élé-

gant, il falloit rentrer le contour d'une dixième partie de la largeur de ce membre, ſuppoſition fort exagérée, cette correction étoit dans l'eſtampe d'une centième partie & devenoit imperceptible : mais ſi elle n'étoit en effet que d'une cinq-centième partie ou moins encore, ce qui eſt plus approchant de la vérité, comment la vue auroit-elle pu l'apprécier ? C'eſt ainſi qu'un *graveur* très-habile dans l'art du deſſin, peut corriger le peintre ſans l'offenſer ; c'eſt ainſi qu'un *graveur* qui deſſine foiblement peut gâter le deſſin d'un maître, en détruire le caractère, ſans que le maître lui-même puiſſe appercevoir comment on l'a traveſti, en l'imitant de ſi près.

Si le meilleur goût de deſſin eût fait le ſeul mérite de Gérard Audran, ſes eſtampes devroient être recherchées : mais il peignoit avec la pointe & le burin, & ces deux inſtrumens prenoient en ſa main la facilité de la broſſe. Tous les objets recevoient de ſon art le caractère qui leur étoit propre. De belles ſuites de tailles, des tailles courtes, placées avec une négligence apparente, des travaux bruts, à l'eau-forte pure, des travaux au burin auſſi bruts que ceux de l'eau-forte, des points mis en quelque ſorte au haſard, produiſent la magie de ſa gravure. Dans quelques croupes de chevaux des batailles d'Alexandre, vous voyez le burin le plus ferme ; dans d'autres parties, vous ne reconnoiſſez qu'une eau-forte pittoreſque. Des tailles plates ſuffiſent à rendre les plans reculés : des points de différentes formes, de différentes groſſeurs, expriment les teintes des différentes ſortes de chairs. Qu'un homme qui connoît la gravure regarde le tableau qui étoit ſous les yeux d'Audran, il le gravera en imagination d'une

manière toute différente : qu'il reporte ses regards sur l'estampe, il reconnoîtra qu'on ne pouvoit le graver mieux, & que même les travaux de Gérard Audran, ont un charme & une raison que n'auroient pas tous ceux par lesquels on les pourroit remplacer. On reconnoît que tous lui étoient inspirés par un sentiment profond de son art, & de celui de la peinture. Il ne peut avoir d'imitateurs ; pour graver comme lui, il faudroit être lui-même.

On voit, comme nous l'avons dit, par plusieurs parties de ses ouvrages, qu'il avoit un maniement de burin très-beau & très-hardi. Il n'auroit tenu qu'à lui de plaire par le métier, s'il n'avoit pas mieux aimé fonder sa gloire sur l'art. Il est vrai qu'il a gravé d'une manière roide au burin pur l'estampe d'Enée & Anchise d'après le Dominiquin : mais celle de la femme adultère d'après le Poussin est aussi au burin pur ; & il faut y regarder de fort près pour s'en appercevoir : elle est dans sa manière ordinaire, & au lieu de faire briller l'outil, il n'a cherché qu'à le dissimuler. Ses chefs-d'œuvre sont le Pyrrhus sauvé d'après le Poussin, le Temps qui enlève la vérité d'après le même maître, le martyre de Sainte-Agnès d'après le Dominiquin, celui de Saint-Laurent d'après le Sueur, les batailles d'Alexandre d'après le Brun, &c.

Cet artiste, qui n'a pas été remplacé, recevra toujours les hommages des vrais connoisseurs : mais le vulgaire des amateurs lui préférera la manière léchée qu'il est bien plus aisé d'acquérir. Pour graver, non comme Gérard Audran, car sa gravure lui appartenoit, mais aussi bien que lui, il faudroit avoir le sentiment qui l'animoit ; mais avec quelqu'adresse dans la

main, on parvient à exceller dans le genre qui eſt accueilli par les amateurs, & récompenſé par le débit de l'ouvrage. Si Audran pouvoit renaître, il faudroit qu'il détruisît ſon art pour en tirer ſa ſubſiſtance.

(102) *Michel* CORNEILLE, né à Paris en 1642, mort en 1708, peintre habile, qui a gravé à l'eau-forte d'une manière très-moëlleuſe, & avec beaucoup de goût. Il ſavoit aſſez manier le burin pour donner l'accord & la couleur aux travaux qu'il avoit établis à la pointe. Les graveurs ne conſulteroient pas ſans profit ſes eſtampes; elles pourroient contribuer beaucoup à leur faire vaincre la froideur que le mécaniſme de leur art eſt capable d'inſpirer.

(103) *Jean* LUYKEN, né à Amſterdam en 1649, mort en 1712, a gravé d'après ſes propres deſſins, & eſt plus remarquable par l'abondance & la richeſſe de ſes compoſitions que par le travail de ſa pointe, qui n'eſt cependant pas ſans mérite. On en jouiroit mieux, s'il eût mis plus d'accord & plus de variété de tons dans ſes travaux.

(104) *Cérard* EDELINCK, né à Anvers en 1649, mort à Paris en 1707. Ce fut Colbert qui l'appella en France. On reconnoît en lui le compatriote de ces fameux graveurs, élèves de Rubens. Son travail, en même-temps fier & précieux, annonce un ſentiment profond de la couleur. Son burin eſt plus ſoigné que celui des Vorſterman, des Bolſwert, ſans être moins pittoreſque: mais chez lui le ſoin ne dégénéroit pas en petiteſſe, & n'entraînoit pas cette longueur de temps que les graveurs mettent aujourd'hui à leurs ouvrages, qui leur inſpire l'ennui de leur art, & amène avec lui la froideur. La grandeur & le nombre de ſes eſtampes

témoigne ſon étonnante facilité. Que l'on jette un coup-d'œil rapide ſur ſa Madeleine pénitente; on en admire l'effet, l'expreſſion, la propreté. Qu'on la regarde plus attentivement; on eſt étonné de la hardieſſe de touche qui y règne, & c'eſt préciſément cette touche qui y répand un eſprit de vie. Ce ſecret ſemble être mort avec lui pour les graveurs au burin. Le Brun, dans cette eſtampe, paroît grand coloriſte, & l'on doit avouer que ce très-habile maître, traduit par Edelinck & par Audran, ſemble avoir eu des perfections qui lui manquoient. Edelinck n'a pas fait d'ouvrages médiocres; on trouve dans tous de la chaleur, toutes ſes têtes ſont vivantes. On compte entre ſes chefs-d'œuvre la Sainte-Famille d'après Raphaël, la famille de Darius devant Alexandre, la Madeleine & le Chriſt aux anges d'après le Brun, les portraits de Desjardins, de le Brun, de Rigaud; mais de toutes ſes eſtampes, c'étoit au portrait de Champagne qu'il donnoit la préférence, & on ne lui refuſera pas la qualité de connoiſſeur. Sa Sainte-Famille eſt plus vantée que tout le reſte, parce que c'eſt le premier ouvrage qui ait fait ſa réputation; on continua, lorſque l'auteur ſe fût ſurpaſſé lui-même, a répéter les éloges qu'on avoit donnés d'abord à cette eſtampe, qui eſt en effet d'une très-grande beauté.

(105) *Pierre* VAN-SCHUPPEN, natif d'Anvers & contemporain d'Edelinck; fut appellé comme lui par Colbert, & la France ſembloit avoir le droit de revendiquer un artiſte à qui elle avoit donné l'éducation; il étoit élève de Nanteuil. Comme ſon maître, il a gravé des portraits d'après ſes propres deſſins. Il mérite d'être placé entre nos meilleurs graveurs au burin, & ſon

deſſin eſt correct. Il a ſur-tout gravé des portraits entre leſquels ont peut diſtinguer celui de Vander Meulen; mais il s'eſt fait auſſi de la réputation par la gravure de l'hiſtoire & ſur-tout par ſa Vierge d'après Raphaël. On ignore le temps de ſa naiſſance, mais on ſait qu'il eſt mort à Paris en 1702. Son nom ſeroit plus célèbre, ſi Edelinck n'avoit pas été ſon émule; on peut céder ſans honte à un rival ſi redoutable.

(106) Les deux frères *Pierre & François* AQUILA, floriſſoient en même-temps en Italie par un genre très-différent. Ils étoient natifs de Palerme, & ont gravé à Rome à l'eau-forte vers la fin du dix-ſeptième ſiècle. Ils ont publié de bonnes eſtampes d'après de grands maîtres, tels qu'Annibal Carrache, Carle Maratte, &c. La bonté du deſſin fait le principal mérite de leur travail qui étoit un peu maigre, mais bien conduit. Au reſte, ce n'eſt qu'en général qu'on peut leur reprocher cette maigreur; on connoît des eſtampes de Pierre Aquila qui ſont d'une pointe très-moëlleuſe.

(107) *Nicolas* D'ORIGNY, fils cadet de Michel, dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1657, & eſt mort dans la même ville en 1746. Il fut d'abord avocat, quitta le barreau pour la peinture, & celle-ci pour la gravure. Il alla étudier les grands maîtres en Italie, & y reſta vingt-huit ans. C'eſt l'un des plus habiles graveurs qui aient aſſocié la pointe au burin, & peut-être doit-il être regardé, après Gérard Audran, comme le premier graveur pour la grande hiſtoire: quoique bon deſſinateur, ſon deſſin n'eſt pas d'un auſſi grand goût que celui d'Audran, & ſes travaux ſont moins pittoreſques. Ses eſtampes de la Deſcente de croix d'après Daniel de Voltaire, de la Transfiguration

de Raphaël, des cartons de ce même maître que l'on conservoit à Hamptoncourt, le rendront toujours célèbre. Il disposoit ses travaux d'une manière méplate qui leur donnoit une grande fermeté, & il semble avoir manié le burin avec autant d'aisance que la pointe. Tout, dans ses gravures, respire la facilité; il semble que rien ne lui ait coûté de peine. Ses premières tailles, moins serrées que celles d'Audran dans les ombres, offrent par conséquent moins de repos; mais il cède sur-tout à ce grand artiste par les travaux des jours & des demi-teintes. Si l'on ne consultoit pas ses bons ouvrages, on pourroit le placer entre les graveurs médiocres : il a gravé d'abord presqu'entièrement à l'eau-forte, d'une pointe maigre & d'un mauvais choix de travaux.

(108) *Louis* Chéron, né à Paris en 1660, mort à Londres en 1723. Sa gravure est d'un très-bon grain, & l'on ne peut qu'applaudir à la disposition de ses travaux. Ils n'auroient besoin que d'être reveillés par des touches plus vives, par des masses plus fouillées. Plus de patience, ou plus de pratique du burin en auroit fait un excellent graveur d'histoire, & quoiqu'il fût peintre, les graveurs gagneroient à le consulter. Elisabeth Chéron sa sœur a gravé médiocrement sans être moins digne d'admiration. Elle étoit musicienne, elle faisoit des vers, elle avoit appris l'hébreu pour entendre les beaux morceaux poëtiques de la bible, elle peignoit l'histoire & la miniature, & fut agréée à l'académie Royale de peinture de Paris. Elle mourut dans cette ville en 1711 à l'âge de 63 ans.

(109) *Antoine* Coypel, né à Paris en 1661, mort premier peintre du Roi en 1722, doit être mis au nombre

des bons graveurs à l'eau forte. Son eſtampe de Démocrite, qu'il a gravée d'après un de ſes tableaux, eſt pleine de goût, de vie & de facilité. Le déſordre apparent des tailles dans la draperie n'empêche pas qu'il n'y règne une diſpoſition très-bien raiſonnée & qui décide bien la ſuite des plis. Les tailles courtes & badines de la face ont l'eſprit & le goût de celles du Bénédette avec plus de vigueur.

(110) *Benoît* AUDRAN, né à Lyon en 1661, mort à Paris en 1721, étoit fils de Germain, & neveu de Gérard. Il a gravé le portrait & l'hiſtoire, & a fait, d'après le Sueur, l'eſtampe d'Alexandre malade. Sans avoir eu le goût exquis de ſon oncle, il doit être compté entre les bons artiſtes.

(111) *Jean* AUDRAN, ſon frère eſt né à Lyon en 1667, & mort à Paris en 1756. Son enlèvement des Sabines d'après le Pouſſin eſt une fort bonne eſtampe, & l'expreſſion du tableau y eſt bien conſervée.

(112) *Gaſpard* DUCHANGE, né à Paris en 1662, mort dans la même ville en 1754, eſt l'un des graveurs qui ont accordé le plus moëlleuſement, & avec beaucoup de propreté, mais ſans froideur, les travaux de la pointe avec ceux du burin. On peut ajouter que c'eſt lui qui a trouvé le grain le plus favorable à repréſenter les chairs de femmes, & que les meilleurs graveurs François l'ont imité, ſans devenir ſes égaux dans cette partie. Il ſembloit que la nature l'eût particulièrement deſtiné à graver le Corrège; il a fait d'après ce peintre trois eſtampes célèbres, l'Io, la Léda, la Danaé; ſes travaux moëlleux & l'harmonie de ſes tons rendent le pinceau & la couleur de ce grand maître. On pourroit, d'après ſa Léda, démontrer les principes du clair-

obſcur que ſuivoit le Corrège, & qui ont été ſi bien établis par Mengs. Ses travaux, près du contour, participent de ceux qui leur ſervent de fond, il ſemble que le burin ſe ſoit prêté à les fondre avec toute la facilité de la broſſe. Cet artiſte gravoit encore à l'âge de 91 ans. Il a fait quelques-unes des eſtampes de la galerie du Luxembourg peinte par Rubens, & il contribueroit à prouver qu'il n'eſt pas donné aux François de graver d'après ce maître, ſi l'on ne ſavoit pas que cette galerie a été gravée non d'après les tableaux eux-mêmes, mais d'après les deſſins de Nattier. Il ne ſe diſtinguoit pas moins par les vertus ſociales & la plus aimable douceur que par les talens; il fut père d'un grand nombre de filles qui reçurent de lui, pour tout héritage, la rare bonté de ſon caractère, & elles l'ont à leur tour leguée à leurs enfans.

(113) *Robert* VAN AUDEN-AERT, né à Gand en 1663, a gravé à Rome, & eſt mort dans ſa patrie en 1743. Il a quelquefois imité le travail quarré de Bloemaert, mais en l'avançant à l'eau-forte, ce qui ne produit pas un heureux effet; de nombreux exemples prouvent que ce grain, qu'il eſt d'ailleurs bon d'épargner, exige toute la propreté & l'égalité du burin pur. Au reſte ſes eſtampes ſont aſſez moëlleuſes & ont de la vigueur. Il a gravé dans une autre manière, & avec bien plus de ſuccès, d'après Carle Maratte, & l'on ne peut nier qu'il ne fût un artiſte très-eſtimable. Sa mort de la Vierge eſt une fort bonne eſtampe, & le martyre de Saint-Blaiſe eſt encore bien ſupérieur. Dans quelques-unes de ſes eaux-fortes le trait eſt plein de ſentiment, & la pointe pleine d'eſprit.

(114) *Bernard* PICARD, fils de Picard le Romain, eſt

né à Paris en 1663, & mort en Hollande en 1733. Habile deſſinateur, il ſe diſtingua dans la gravure, ſoit qu'il ſe contentât de manier la pointe & de l'animer d'une partie de l'eſprit qui lui convient, ſoit qu'il la combinât avec le burin. Ses eſtampes en petit, & gravées d'après ſes propres compoſitions furent comparées à celles de le Clerc. Il avoit une ſingulière flexibilité, & imitoit avec ſuccès les graveurs qui l'avoient précédé. Il nommoit ces imitations trompeuſes les *impoſtures innocentes*. Les amateurs Hollandois détruiſirent ſon talent, comme il n'eſt que trop ſouvent arrivé aux amateurs de tous les pays de détourner les artiſtes de la bonne route que leur avoit tracée la nature. Leur goût inclinoit pour le froid & le léché; Bernard voulut leur complaire, & devint différent de lui-même. Il gagna beaucoup d'argent, & perdit l'eſtime des artiſtes qui rendent encore juſtice à ſes premiers ouvrages. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir porté le léché dans la gravure en petit au point où l'ont conduit des graveurs plus récens. Antoine Coypel ſemble avoir été le modèle qu'il ſe propoſoit dans ſes compoſitions : il avoit & la même richeſſe & la même expreſſion minaudière. Il a gravé l'hiſtoire. Une de ſes meilleures eſtampes en ce genre eſt d'après le Sueur; elle repréſente Darius faiſant ouvrir le tombeau de Nitocris. Elle tient beaucoup du deſſin, de l'art & de la manœuvre de Gérard Audran. Les curieux n'ont pas été avertis de faire attention à ce morceau, & il n'eſt pas recherché.

(115) *Pierre* DREVET le père, né à Lyon en 1664, mort à Paris en 1739. Il avoit reçu dans ſa ville natale des leçons de Germain Audran, & vint ſe perfection-

ner à Paris. Il se consacra à la gravure du portrait. Ce seroit l'homme qui l'auroit gravé non avec le plus de caractère, de vie & de fierté, mais de la manière la plus fine & la plus agréable, s'il n'avoit pas été surpassé par son fils.

(116) *Jérôme* FERRONI qui gravoit en Italie, vers le commencement du dix-septième siècle, d'une pointe maigre, & qui n'avoit pas assez la pratique du burin pour nourrir & empâter ses travaux préparés à l'eau-forte, mérite cependant d'être cité pour leur bonne disposition & pour la correction du dessin.

(117) *Claude* GILLOT, né à Langres en 1673, mort en 1722, fut le maître de Vatteau. On connoît peu ses tableaux, mais il est célèbre par les estampes qu'il a gravées d'après ses dessins. C'est l'un des artistes qui ont eu le plus d'esprit dans la pointe, le plus de finesse dans la touche, le plus de piquant dans l'effet, sans avoir eu recours à une grande vigueur de ton, ni aux grands moyens du clair-obscur.

(118) *François* CHÉREAU, né à Blois en 1680, mort à Paris en 1729, excellent graveur au burin. Il est sur-tout connu par de beaux portraits, dont aucun peut-être ne l'emporte sur celui de Pécourt qu'il a gravé d'après Tournieres : il est en même-tems d'un très-beau travail, & d'une couleur très-vigoureuse. Les points sont épargnés dans les chairs, ce qui est toujours heureux, parce que si des points longs dans les chairs servent à former de trop grandes parties, ils risquent de ressembler à du poil. Masson n'employoit guère les points que pour lier les plus foibles demi-teintes aux lumières. Il n'y en a dans le fameux portrait de Bouma, par Wisscher, qu'en manière d'entre-tailles. On

remarque entre les portraits de François Chéreau ceux du Cardinal de Fleury, & du Cardinal de Polignac, d'après Rigaud.

(119) *Jacques* Frey, né à Lucerne en 1681, mort à Rome en 1752, a trouvé pour les chairs & pour les draperies un grain fort agréable; le lozange domine dans la combinaiſon de ſes travaux: des points très-reſſentis à l'eau-forte, rangés en manière de tailles, croiſés & accompagnés par des travaux plus doux, donnent beaucoup de moëlleux aux demi-teintes de ſes chairs. Ses eſtampes, d'une bonne couleur & d'un effet harmonieux, joignent le mérite du deſſin à celui de la manœuvre qui a été adoptée par Ph. A. Kilian, & que M. Strange a imitée en maître, ſans la ſuivre d'une manière ſervile. Frey ſemble avoir frayé la route à Wagner, qui lui-même a formé le célèbre M. Bartolozzi.

(120) *Louis* Desplaces, né à Paris en 1682, mort dans la même ville en 1739, n'eſt peut-être pas inférieur à Gérard Audran pour la partie du deſſin; mais quoique ſa gravure ſoit d'un très-bon goût, il n'avoit pas la pâte & le charme pittoreſque de cet artiſte. Il ne peut être ſurpaſſé dans l'art de faire ſentir les têtes des os, les plans & les mouvemens des muſcles. Des tailles méplates donnent à ſa gravure une ſingulière fermeté. Ses chefs-d'œuvre ſont les eſtampes qu'il a gravées d'après Jouvenet, telles que la guériſon du Paralytique, la Deſcente de Croix, Saint-Bruno en prière. La manière dont il a gravé la tête raſe de ce Saint en fait un beau morceau d'étude. Il étudioit chaque jour le modèle, & fréquentoit, plus aſſiduement que les élèves, l'école académique du deſſin.

(121) *Charles* DUPUIS, né à Paris en 1685, mort en 1742, élève de Duchange, & graveur d'un très-bon goût. On place entre ses meilleurs ouvrages le mariage de la Vierge d'après Carle Vanloo.

(122) *Jean-Baptiste* OUDRY, né à Paris en 1686, mort à Beauvais en 1755, célèbre peintre d'animaux, a gravé d'après ses propres tableaux avec beaucoup de goût, & d'une touche très-spirituelle. Il doit être consulté par les graveurs, lorsqu'ils ont à traiter des morceaux de ce genre.

(123) *Nicolas Dauphin* BEAUVAIS, né à Paris en 1687, mort en 1763. On peut dire des estampes comme des livres, qu'elles ont aussi leurs destinées; *habent sua fata libelli.* Ce graveur avec du talent, & la sorte de talent qui est en possession de plaire aux amateurs, a eu peu de réputation. Il dessinoit foiblement, sur-tout les extrêmités; mais ce défaut n'est pas fort sensible dans tous ses ouvrages, & ce n'est pas sur cette partie que les amateurs ont coutume de se montrer sévères.

(124) *Charles-Nicolas* COCHIN, père, né à Paris en 1688, mort en cette ville en 1754, n'est pas le premier qui ait fait connoître dans la gravure ce nom devenu sur-tout célèbre par les ouvrages de M. Cochin fils. Nicolas Cochin, natif de Troyes en Champagne, s'étoit distingué vers le milieu du dix-septième siècle, par des estampes de sa composition gravées dans le goût de Callot, dont on croit qu'il étoit élève. Charles-Nicolas cultiva la peinture jusqu'à l'âge de vingt-deux ans. Il étoit bon dessinateur, & gravoit avec beaucoup d'esprit & de goût, sur-tout quand les figures de ses estampes étoient d'une grandeur médiocre. Il n'a pas eu le même succès dans le grand, parce qu'il confer-

voit le même genre de travaux en leur donnant plus de largeur, & qu'ils n'avoient pas alors assez de repos & de fermeté.

(125) *Simon-Henri* THOMASSIN, né à Paris en 1688, mort en 1741, étoit fils de Simon Thomassin, bon graveur, qu'il surpassa. Il avoit une manière libre & pittoresque; on en peut voir un bel exemple dans son estampe du *Magnificat* d'après Jouvenet. Son portrait de Thierry, sculpteur, d'après Largilliere, ouvrage estimé des artistes, suffiroit pour prouver, si cela avoit besoin de preuve, qu'on peut, avec succès, avancer des portraits à l'eau-forte. On connoît son buste du Cardinal de Fleury, soutenu par Diogène, qui a enfin trouvé un homme. Le tableau est de Rigaud.

(126) *Anne-Claude-Philippe* DE TUBIERES, *Comte* DE CAYLUS, né à Paris en 1692, mort en 1765, a beaucoup gravé à l'eau-forte avec plus de zèle que de talent. Ses eaux-fortes d'après Bouchardon ont été retouchées par le graveur Etienne Fessard ou par ses élèves, sans que les travaux réunis de l'amateur & de ces artistes en aient fait de bonnes estampes. Elles méritent cependant d'être recueillies, parce que toutes les beautés des dessins d'après lesquels elles ont été faites n'ont pu être détruites. M. de Caylus a rendu plus de service aux arts en conservant, par sa gravure, des traits & des croquis de quelques anciens maîtres.

(127) *Jacques* CHÉREAU, né à Blois en 1694, mort à Paris en 1759, étoit frère de François. Il a gravé de fort beaux portraits, entr'autres celui de Jean Soanen, Evêque de Sénez, d'après Raoux. Son David d'après le Feti, suffiroit pour assurer sa réputation. Il ne manque à sa célébrité que d'avoir fait un

plus

plus grand nombre d'ouvrages; mais il quitta de bonne heure les arts pour le commerce.

(128) *Frédéric* HORTEMELS, mérite d'être distingué par le moëlleux qu'il a su donner à quelques-uns de ses ouvrages. Cette partie de l'art est importante, & commence à être trop peu connue. La timidité, l'amour d'une excessive propreté seront toujours ennemis du moëlleux dans la gravure. Le graveur ne peut y parvenir qu'en donnant de la largeur à ses travaux, sans craindre de les gâter en les nourrissant, comme le peintre, ne sera jamais moëlleux dans son art, s'il craint de charger sa brosse de couleur. On peut reprocher à Hortemels d'avoir trop fait usage des gros points ronds dans les chairs. *Marie-Madeleine*, sa fille, épouse de Ch.-Nic. Cochin père, doit être comprise entre les bons graveurs.

(129) *Nicolas* DUPUIS, né vers 1695, & mort en 1770, grava d'abord, ainsi que Duchange son maître, & Charles Dupuis son frère, à l'eau-forte & au burin. Croyant ensuite que ses yeux étoient blessés par l'éclat du cuivre sous le vernis, & que la vapeur de l'eau-forte nuisoit à sa santé, il se mit à graver au burin pur, & conserva dans ce genre la liberté de l'eau-forte. C'est ainsi qu'il a gravé Enée & Anchise, très-bonne estampe d'après Carle Vanloo. Il aimoit à annoncer fortement les plans, & modeloit en quelque sorte les travaux de ses planches.

(130) *Pierre* DREVET fils, né à Paris en 1697, mort en la même ville en 1739. On a de lui une estampe qu'il a gravée à l'âge de treize ans, & qui, dans bien des parties, peut faire le desespoir des graveurs consommés. On peut, sans doute, graver plus

fierement, plus librement que lui; on peut, même dans le portrait, introduire des travaux plus pittoresques, & se distinguer par une touche plus hardie; mais peut-être ne sera-t-il jamais surpassé dans la gravure finie & précieuse. Il est impossible de revoir sans étonnement son fameux portrait de Bossuet qu'il fit à l'âge de vingt-six ans. On voit, dans cette estampe, des cheveux blancs, des chairs, de l'hermine, du linon, des dentelles, de la moëre, du velours, des franges d'or, du bois travaillé par l'art des ébénistes, des bronzes, du marbre, du papier, &c.; chacun de ces objets est gravé d'un caractère différent, & ce caractère est celui qui lui est propre. Les curieux ne recherchent pas moins son portrait de Samuel Bernard. Il falloit que cet artiste, pour traiter avec tant de perfection tout ce qui peut-être l'objet de la gravure, eût une grande pratique du burin; mais nulle part il n'affecte de montrer son habileté à manier cet instrument. Il savoit que cette habileté est un moyen de parvenir à la perfection de l'art, mais qu'elle n'en est pas le but. Des graveurs ont semblé, dans la suite, ne manier le burin que pour faire voir qu'ils savoient le manier, & autant auroit-il valu qu'ils eussent gravé des traits capricieux que des tableaux.

(131) *Jacques* HOUBRACKEN, né à Dordrecht en 1698, mort dans un âge très-avancé, graveur au burin, qui ne le cédoit pas à Drevet par la finesse des travaux dans les têtes, & qui l'emportoit par la hardiesse de la touche & la fierté de la couleur. Avec une étonnante habileté dans le maniement du burin, il se plaisoit souvent à opposer aux travaux des chairs, des travaux bruts qui produisent l'effet le plus pittoresque. On en

peut voir un exemple dans ſon beau portrait de Thomas-Morus, d'après Holben. Il eſt malheureux qu'il ſe ſoit quelquefois permis de négliger les acceſſoires, & même de faire des ouvrages entierement médiocres : mais on n'a peut-être rien qu'on puiſſe oppoſer à ſes beaux morceaux. Il a beaucoup travaillé à la collection des *portraits des hommes illuſtres de la Grande-Bretagne*, dont le premier volume a paru à Londres en 1743, & le ſecond généralement inférieur en 1752.

(132) *Laurent* CARS, mort à Paris vers 1766 l'un des meilleurs graveurs du dix-huitième ſiècle. Il mit dans ſes ouvrages un goût qui n'étoit pas celui des graveurs du ſiècle précédent, qui peut-être ne lui doit pas être preferé, qui même n'auroit pas convenu aux tableaux que ces graveurs devoient rendre, mais qui fut inſpiré à Cars par les gravures de le Moine. Les tableaux des grands maîtres d'Italie, ceux de le Sueur, de le Brun, de Mignard, avoient dans le faire une ſorte d'auſtérité qui auroit été mal exprimée par l'aimable molleſſe que Cars introduiſit juſques dans les maſſes d'ombre. Dans Gérard Audran le ragoût domine dans les parties de demi-teintes ; & dans Cars, c'eſt dans les parties ombrées. Ses chefs-d'œuvre ſont les morceaux qu'il a gravés d'après le Moyne, & ſurtout l'eſtampe d'Hercule filant auprès d'Omphale.

On peut remarquer que, depuis la mort des artiſt qui contribuèrent à la ſplendeur du règne de Louis XIV, peu de graveurs ont rempli les eſpérances qu'avoient donnés leurs premiers ouvrages. C'eſt que l'amour du beau s'eſt perdu ; c'eſt que du temps de Louis XIV l'amour du prince pour le grand dirigeoit le goût de la nation ; c'eſt qu'alors on aimoit les ouvrages des

grands maîtres, & qu'on se plaisoit à les voir se reproduire par la gravure. Mais dans le siècle suivant, on n'eut de goût que suivant la mode, on ne rechercha que les ouvrages à la mode, & la mode eut toute l'inconstance qui forme son caractère. Il en résulta que les graveurs furent obligés de se prêter au caprice général pour subsister, & que plusieurs d'entr'eux qui se seroient distingués par leurs talens, si les circonstances les eussent secondés, n'eurent pas même dans toute leur vie l'occasion de faire un ouvrage capable de développer leurs dispositions. Sans parler de modes plus subalternes, on a vu naître & mourir celle des mascarades de Watteau, celle des jeux d'enfans de Chardin, celle des pastorales de Boucher, celle des vues & des marines, &c. Que pendant la durée de ces modes qui se sont succédées sans interruption, un graveur eût publié une estampe d'après Raphaël, le Poussin, le Dominiquin, le Carrache, &c. il n'eût pas trouvé d'acheteurs. Les amateurs seuls peuvent nourrir les arts, & souvent leurs caprices les tuent. Cars lui-même n'a rien gravé d'important après sa jeunesse, & j'ai vu Nicolas Dupuis obligé de graver des estampes auxquelles il ne mettoit son nom qu'en rougissant.

(133) *Pierre* SUBLEYRAS, né à Uzès en 1699, mort à Rome en 1749, est du nombre des peintres qui ont manié la pointe avec le plus d'esprit & de goût. Ses travaux sont d'un excellent choix, sans qu'il paroisse s'être occupé de les choisir. Il n'est pas nécessaire de citer d'autres preuves de son talent en ce genre, que son eau-forte du repas chez le Pharisien.

(134 *Thomas* WORLIDGE, né à Péterboroug en 1700, mort à Hamershmith en 1766, étoit peintre & s'est

occupé de la gravure. Il a cherché le procédé de Rem brandt, celui du moins par lequel ce peintre cachoit ſes travaux, & parvenoit à l'effet ſans laiſſer voir la marche de ſes tailles. Worlidge a trouvé ce procédé; mais non l'eſprit, le ſentiment, l'art pittoreſque avec leſquels Rembrant en faiſoit uſage.

(135) *G.* Wagner a gravé à Veniſe. Ses eſtampes ſont remarquables par le grain flatteur que forment ſes tailles croiſées en lozange. Sa manière belle, large, moëlleuſe & facile, qu'il paroît avoir imitée de Frey, a été perfectionnée par le célèbre M. Bartolozzi. Quoique Wagner ait gravé pluſieurs fois d'après de grands coloriſtes, & entr'autres d'après Paul Véronèſe; je ne me ſouviens pas d'avoir vu aucune de ſes eſtampes qui ſe diſtingue par une couleur vigoureuſe.

(136) *François* Vivarès, graveur françois établi à Londres, a très-bien traité le payſage. On dit qu'il avoit commencé par être tailleur d'habits, qu'il conſacroit tous les loiſirs que lui laiſſoit ſa profeſſion à deſſiner le payſage d'après nature ou d'après des eſtampes, & qu'il ſe livra fort tard à la gravure. On peut dire que, dans ſon genre, il a ſurpaſſé en général ceux qui l'avoient précédé.

(137) *Jean* Daullé, né à Abbeville en 1703, & mort à Paris en 1763. Son premier ouvrage eſt d'après Mignard, & repréſente la Comteſſe de Feuquieres, fille de ce peintre, dont elle tient le portrait d'une main. Si Daullé avoit fait encore des progrès, peu de graveurs au burin auroient mérité de lui être préférés; il auroit eu même peu de concurrens s'il avoit pu du moins ſe ſoutenir: mais quoiqu'il n'ait rien fait dans la ſuite qu'on puiſſe comparer à ce mor:

ceau, il doit être regardé comme un artiste fort estimable. Dans un siècle plus heureux pour les arts, il se seroit renfermé dans le genre qui lui convenoit; la nécessité de vivre de son talent l'a obligé à cultiver les genres auxquels il étoit le moins destiné par la nature, ou, ce qui revient au même, par les premières impressions qu'il avoit reçues en entrant dans la carrière des arts.

(138) *Jean-Marc* PITTERI, né à Venise en 1703, mort dans la même ville en 1767, a choisi un genre de gravure qui lui est particulier & qui ne mérite pas d'avoir d'imitateurs, quoiqu'il ait fait lui-même des morceaux estimables. Il n'établit pas, suivant l'usage ordinaire des graveurs, des tailles croisées en différens sens; il ne grave pas non plus, comme Mellan, d'un seul rang de tailles qui suive le sens des objets qu'elles doivent représenter : mais couvrant perpendiculairement ou diagonalement sa planche de tailles légères, il rentre ces tailles à petits coups de burin, & en manière de points allongés, suivant qu'elles doivent être plus foibles ou plus ressenties pour décider le contour & le clair-obscur des objets qu'il veut représenter. Il a fait, dans cette manière bizarre, des morceaux qui ne manquent ni de vérité ni de couleur.

(139) *Jean-Baptiste* PIRANESE, Italien, l'un des meilleurs dessinateurs d'architecture & de ruines, & des graveurs les plus pittoresques qu'ait produit le dix-huitième siècle. Jamais on n'avoit gravé avec tant de goût l'architecture ruinée ou bien conservée; il a eu des imitateurs, & n'a pas encore eu de rivaux. Il a fait des ouvrages de caprices dans lesquels on ne sait

ce qu'on doit le plus louer de l'esprit qui règne dans la composition, ou de celui qui pétille dans la manœuvre. Son œuvre est très-nombreuse & très-justement recherchée.

(140) *Georges-Frédéric* SCHMIDT, né à Berlin en 1712, & mort dans la même ville en 1775, après avoir travaillé long-temps à Paris & à Saint-Pétersbourg. Il seroit peut-être le premier des graveurs si Corneille Visscher n'avoit pas vécu, & s'il lui cède, il faut peut-être attribuer sa défaite à l'excessive beauté de son burin qui donne à ses ouvrages trop d'éclat, comme les tableaux perdent de la vérité, quand ils sont couverts d'un vernis trop brillant. D'ailleurs Schmidt n'étoit pas moins savant que Visscher, & avoit encore une plus grande étendue de talens. Il a gravé d'après de bons maîtres & d'après lui-même. Hardi comme Visscher, il abandonne brusquement l'ordre de ses travaux, dans les chairs, & même sur les lumières, quand les plans semblent l'exiger : mais on voit que Visscher se jouoit de son art, & Schmidt aimoit trop à montrer qu'il s'en jouoit. Il manioit le burin avec la plus grande fermeté, & la pointe avec la légèreté la plus badine; gravant au burin comme lui seul en étoit capable, & à l'eau-forte comme la Belle, Rembrandt, le Bénédette; associant quelquefois ensemble les deux instrumens dans le genre qu'on appelle vignette, & quelquefois n'employant que la pointe; toujours également spirituel & pittoresque, quel que fût le procédé qu'il employât. Il a aussi gravé dans la manière du crayon. On peut regretter qu'il n'ait pas vécu dans le dernier siècle, parce que, pour les morceaux qu'il ne gravoit pas d'après lui-même, il auroit eu de plus

ceau, il doit être regardé comme un artiste fort estimable. Dans un siècle plus heureux pour les arts, il se seroit renfermé dans le genre qui lui convenoit; la nécessité de vivre de son talent l'a obligé à cultiver les genres auxquels il étoit le moins destiné par la nature, ou, ce qui revient au même, par les premières impressions qu'il avoit reçues en entrant dans la carrière des arts.

(138) *Jean-Marc* Pitteri, né à Venise en 1703, mort dans la même ville en 1767, a choisi un genre de gravure qui lui est particulier & qui ne mérite pas d'avoir d'imitateurs, quoiqu'il ait fait lui-même des morceaux estimables. Il n'établit pas, suivant l'usage ordinaire des graveurs, des tailles croisées en différens sens; il ne grave pas non plus, comme Mellan, d'un seul rang de tailles qui suive le sens des objets qu'elles doivent représenter : mais couvrant perpendiculairement ou diagonalement sa planche de tailles légères, il rentre ces tailles à petits coups de burin, & en manière de points allongés, suivant qu'elles doivent être plus foibles ou plus ressenties pour décider le contour & le clair-obscur des objets qu'il veut représenter. Il a fait, dans cette manière bizarre, des morceaux qui ne manquent ni de vérité ni de couleur.

(139) *Jean-Baptiste* Piranese, Italien, l'un des meilleurs dessinateurs d'architecture & de ruines, & des graveurs les plus pittoresques qu'ait produit le dix-huitième siècle. Jamais on n'avoit gravé avec tant de goût l'architecture ruinée ou bien conservée; il a eu des imitateurs, & n'a pas encore eu de rivaux. Il a fait des ouvrages de caprices dans lesquels on ne sait

ce qu'on doit le plus louer de l'esprit qui règne dans la composition, ou de celui qui pétille dans la manœuvre. Son œuvre est très-nombreuse & très-justement recherchée.

(140) *Georges-Frédéric* SCHMIDT, né à Berlin en 1712, & mort dans la même ville en 1775, après avoir travaillé long-temps à Paris & à Saint-Pétersbourg. Il seroit peut-être le premier des graveurs si Corneille Visscher n'avoit pas vécu, & s'il lui cède, il faut peut-être attribuer sa défaite à l'excessive beauté de son burin qui donne à ses ouvrages trop d'éclat, comme les tableaux perdent de la vérité, quand ils sont couverts d'un vernis trop brillant. D'ailleurs Schmidt n'étoit pas moins savant que Visscher, & avoit encore une plus grande étendue de talens. Il a gravé d'après de bons maîtres & d'après lui-même. Hardi comme Visscher, il abandonne brusquement l'ordre de ses travaux, dans les chairs, & même sur les lumières, quand les plans semblent l'exiger : mais on voit que Visscher se jouoit de son art, & Schmidt aimoit trop à montrer qu'il s'en jouoit. Il manioit le burin avec la plus grande fermeté, & la pointe avec la légèreté la plus badine; gravant au burin comme lui seul en étoit capable, & à l'eau-forte comme la Belle, Rembrandt, le Bénédette; associant quelquefois ensemble les deux instrumens dans le genre qu'on appelle vignette, & quelquefois n'employant que la pointe; toujours également spirituel & pittoresque, quel que fût le procédé qu'il employât. Il a aussi gravé dans la manière du crayon. On peut regretter qu'il n'ait pas vécu dans le dernier siècle, parce que, pour les morceaux qu'il ne gravoit pas d'après lui-même, il auroit eu de plus

terminés. Il méritera toujours une place honorable entre les artiſtes qui ſe ſont diſtingués par le goût. Il avoit une touche piquante & ſpirituelle, qui donnoit de la vie & de la grace même à des travaux médiocrement préparés. Il eſt le premier, après Rembrandt, qui ait fait un grand uſage de la pointe-sèche, & ſes élèves ont perfectionné cette manœuvre.

(144) *Jean-Jacques* FLIPART a gravé long-temps d'une manière large, moëlleuſe & empâtée. Il a conçu dans la ſuite que la gravure, étant une ſorte de peinture monochrome, devoit cacher ſes hachures qui laiſſent toujours entr'elles des blancs plus ou moins nuiſibles au repos. Alors il a préparé & conſidérablement avancé à l'eau-forte des travaux fort ſerrés, établiſſant des ſecondes, des troiſièmes, & même des points, enſorte que, ſur le vernis, la planche ſembloit être faite. Mais pour ſe rendre maître de tous ces travaux multipliés, il les faiſoit mordre très-foiblement à l'eau-forte, & les reprenoit au burin avec une patience d'autant plus grande qu'ils avoient moins de ſolidité. Il a fait dans cette manière, que Soutman ou Sompelen pouvoient lui avoir inſpirée, d'excellentes eſtampes, dans leſquelles la longueur du travail ne nuit point au goût, & qui ſont auſſi eſtimables par la préciſion du deſſin que par la juſteſſe de l'effet.

(145) *Claude-Henri* WATELET, né à Paris en 1718, mort en 1786, auteur d'une partie conſidérable de ce dictionnaire, a été l'un des amateurs qui ont gravé avec le plus de ſuccès. Son œuvre eſt nombreuſe. Il s'eſt appliqué dans les dernières années de ſa vie à rechercher & à imiter la manière de Rembrandt. Il en a trouvé la manœuvre, & il eſt ſans doute bien

excusable s'il n'en a pas retrouvé l'art, qui ne peut être renouvellé que par un artiste de la science la plus profonde.

(146) *Jean Louis* LE LORRAIN, mort à Petersbourg vers 1758, peintre à talent, a gravé à l'eau-forte : ses travaux n'avoient rien de remarquable, mais il les animoit pas la vigueur de la touche.

(147) *Jacques* ALIAMET, né à Abbeville en 1727, & mort à Paris en 1788, a commencé sa réputation par la gravure de ces petites estampes qui servent à l'ornement des livres, & qu'on appelle vignettes. Il l'a augmentée par les belles estampes qu'il a gravées d'après M. Vernet. Il a perfectionné la manœuvre de la pointe-sèche créée par le Bas dont il étoit l'éleve. Sa gravure est suave : il connoissoit la valeur des touches, & les frappoit avec justesse. Ennemi des estampes noires, il comparoit leur effet au jeu de ces acteurs qui s'éloignent de la nature, crient & grimacent sur le théâtre pour se faire applaudir de la multitude.

(148) *William Wynne* RYLAND, né à Londres en 1732, mort en 1783, a gravé à l'eau-forte de la manière la plus pittoresque. Au badinage de sa pointe, à la hardiesse de sa touche, à la sûreté de l'effet, on le prendroit pour un peintre. Il a fait des planches terminées, dans lesquelles on admire l'accord heureux & facile de la pointe avec le burin. Il a aussi gravé dans la manière pointillée. Ses talens lui avoient acquis de la fortune & de la considération; mais il s'est rendu coupable d'un crime de faux, & il a fini sa vie d'une manière ignominieuse.

(149) *Salomon* GESSNER, né à Zurich en 1734 mort en 1788, est l'un des hommes qui ont illustré la

Suiſſe ſa patrie. Ses idylles ſont en général d'un genre qu'il a créé & que l'antiquité n'a pas connu ; elles joignent aux charmes de la poéſie le mérite d'inſpirer les vertus les plus douces. Geſſner étoit en même-temps poëte, imprimeur, deſſinateur, graveur, & il ſe fit peintre dans les dernières années de ſa vie. J'ai ſous les yeux les eſtampes dont il a orné l'édition de ſes idylles, donnée à Zurich en 1773. Sa pointe eſt agréable, ſpirituelle, badine & ragoûtante. Souvent on deſireroit plus de correction dans le deſſin de ſes figures, plus de beauté, plus d'expreſſion dans les têtes ; mais en général ſes compoſitions ſont heureuſes & naïves. L'eſtampe qui précède l'idylle de Daphnis & Chloë, le bas-relief qui eſt à la tête de cette idylle, celui qui termine celle de Damete & Milon, & pluſieurs autres morceaux pourroient être avoués par des artiſtes qu'aucun autre talent n'auroit détournés de leur art. Il ſavoit s'aider du burin & de la pointe - sèche pour donner l'accord & l'effet à ſes gravures. J'ai vu de ſes tableaux. Peut - être le mérite touchant du poëte agit-il ſur l'imagination de ceux qui les admirent : mais on doit avouer au moins que ſes ſites ſont heureuſement choiſis & que ſa couleur a de la vérité.

(150) *William* Wollet, né a Maidſtone en 1735, mort à Londres en 1785, ſe donna principalement à la gravure du payſage, & joignit un excellent goût à une grande vigueur de ton, & à une grande propreté. Ses eaux ſont gravées dans la manière dont Baléchou avoit donné le modèle, & que Wollet a perfectionnée : ſes roches ne pourroient être mieux traitées, ſon feuillé, ſes troncs d'arbres ſont très-pittoreſques. Il ſe ſervoit d'une forte échoppe pour graver les arbres, les ter-

raſſes & tout ce qui demande un travail brut. On peut trouver que, dans ces objets, les tailles ſont trop larges & trop nourries pour s'accorder avec le travail des figures dont ſes payſages ſont accompagnés : ce défaut a été outré par ſes imitateurs. Il s'eſt attaché dans les dernières années de ſa vie à la gravure de l'hiſtoire, & a toujours eu dans ſa manœuvre un caractère qui lui étoit particulier, dont il faut ſentir le mérite, mais qu'on ne doit pas adopter ſans réflexion. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRAVURE (ſubſt. fém.) Par-tout on éprouve, on reſſent chaque jour les avantages de la *gravure*; dans tous les pays où les arts ſont même foiblement cultivés, elle reçoit les hommages qui lui ſont dûs, & les peuples qui accueillent le plus foiblement l'art de peindre, ſont obligés d'avoir quelquefois recours à celui de graver.

Qu'il nous ſoit permis de rapporter ici les obſervations d'un homme de beaucoup de goût. Elles ſont le réſultat d'un examen critique & raiſonné des ouvrages des grands maîtres, & elles doivent être d'autant mieux accueillies que nous ne les devons pas à un graveur qui auroit pu ſe laiſſer ſéduire par les préjugés de ſa profeſſion ; mais à un amateur très-éclairé des beaux arts, & à un homme d'un profond ſavoir.

On peut aſſurer, dit-il, que de tous les arts d'imitation, il n'en eſt aucun, ſans en excepter même la peinture, qui ſoit d'une utilité plus générale que celui de la *gravure*. Dès ſes commencemens, on s'en eſt ſervi pour étendre les diverſes branches de nos connoiſſances; c'eſt à cet art que nous devons les plus

sûrs moyens de communiquer la représentation des objets visibles; c'est lui qui nous a dispensé d'avoir recours à ces descriptions embarrassées, & presque toujours fautives, dont on étoit obligé de se servir pour faire connoître ce que l'on peut aujourd'hui mettre sous les yeux, & indiquer clairement, à l'aide d'une estampe accompagnée d'une courte explication.

Le moyen de multiplier les estampes leur donne un avantage inapréciable sur les tableaux; elles ont encore celui d'une plus longue durée, parce qu'on peut plus facilement les préserver des injures du temps. Les meilleurs ouvrages des anciens peintres sont pour la plupart peints à fresque sur des murs, ou déposés dans de vastes sallons & des galeries inhabitées, que l'humidité pénètre, & que le temps détruit à la longue. Une estampe au contraire, quand elle est de quelque importance, ne passe que de loin en loin du porte-feuille d'un amateur dans celui d'un autre amateur: pour qu'elle s'y conserve, le soin le plus léger suffit. Aussi voyons-nous que tandis que les peintures de Raphaël ont presque disparu des plafonds humides & des toiles moisies qui les retenoient, les estampes de son contemporain Marc-Antoine Raimondi, sont encore d'une beauté singulière; nous y retrouvons l'imitation la plus fidelle de ces belles compositions, qui sans ces *gravures*, feraient entiérement perdues pour nous; ou si nous en avions quelque connoissance vague, ce ne feroit que par les descriptions des écrivains contemporains, comme nous avons dans les écrivains de l'antiquité les descriptions insuffisantes de quelques tableaux de Zeuxis ou d'Apelles.

Il n'y a peut-être pas d'imitation de la nature qui

intéreſſe plus généralement que les portraits. Quelle ſatisfaction les gens inſtruits n'éprouvent-ils pas à la vue de ces perſonnages, qui, par leurs talens ſupérieurs, leurs ſciences ou leurs vertus, ont mérité l'admiration & le reſpect des ſiècles à venir? Et qui pourroit ſatisfaire le louable deſir de ſe procurer leurs portraits, ſans la facilité ſingulière qu'a la *gravure* de multiplier ſes différens ouvrages? Tandis que le tableau original reſte au fond d'un appartement particulier, où il ne peut être vu que de quelques perſonnes, ſa traduction fidelle va par-tout offrir aux yeux du public les traits &, pour ainſi dire, le caractère de l'objet de ſes louanges & de ſon reſpect.

En Angleterre, où les tableaux originaux des anciens maîtres ſont extrêmement rares, ce n'eſt que par le moyen des eſtampes qu'on peut ſe former des idées vraies du mérite de leurs auteurs. Si ces fameux artiſtes ont eux-mêmes tenu le burin ou la pointe, ce qui eſt arrivé très-ſouvent, qui doutera de l'exactitude du jugement qu'on en peut porter par l'inſpection de leurs gravures? on y retrouve en effet la fineſſe du deſſin, la beauté de l'ordonnance & l'expreſſion qui leur étoient ordinaires. La pureté des contours y eſt même ſouvent plus grande que dans leurs tableaux: quand un artiſte poſſéde dans un dégré ſupérieur ces qualités principales, il peut arriver que ſes eſtampes obtiennent la préférence ſur ce qu'il a peint: telles ſont celles de Pietre Teſte, à qui il ne manquoit qu'un meilleur coloris pour être au rang des plus fameux peintres, & qui s'eſt fait, par ſes *gravures* à l'eau-forte, une réputation que ſes tableaux ne lui auroient jamais méritée.

On ne peut acquérir une véritable connoiſſance du

ſtyle & de la manière des différens peintres, qu'en voyant ſouvent leurs ouvrages, & qu'en les rapprochant les uns des autres. S'il nous falloit juger du mérite de Raphaël d'après un ou deux de ſes tableaux ſeulement, nous ne ſerions peut-être pas tentés de joindre nos éloges à ceux dont cet homme célèbre jouit depuis trois ſiecles. Il n'y a pas de peintre qui n'ait fait des ouvrages inférieurs à ceux qu'il produiſoit ordinairement; il faut donc en conſulter pluſieurs avant de le juger. Mais où trouver une galerie de tableaux aſſez conſidérable pour nous en offrir pluſieurs de chacun des anciens maîtres? Deux ou trois tableaux ſuffiſent-ils pour connoître la fertilité du génie, la pureté du deſſin, la force d'expreſſion & cette inépuiſable variété de formes & d'ingénieuſes compoſitions, premières qualités d'un excellent peintre? Mais une collection d'eſtampes d'après ces mêmes artiſtes, nous ſuffira complettement, ſi nous la regardons avec des yeux attentifs. Si dans ces *gravures*, ſoit au burin, ſoit à l'eau-forte, nous retrouvons ces mêmes qualités ſupérieures, pourrons-nous douter des grands talens de l'auteur original? Cette même collection nous permettra de rapprocher diverſes compoſitions d'un même artiſte, de les comparer, de diſtinguer en quoi elles diffèrent, & de juger des commencemens, des progrès, de la ſupériorité & de la décadence de ſes talens. En examinant attentivement les eſtampes gravées d'après Raphaël, on voit dans celles de ſes premiers temps cette manière roide & gothique qui differe ſi peu de celle du Pérugin dont il fut l'élève : mais bientôt on reconnoît dans celles qui ſuivent, ce ſtyle ſublime & plein de graces qu'il adopta pour toujours.

C'eſt

C'eſt principalement, comme nous l'avons déjà dit, dans les eſtampes gravées par les peintres que l'on retrouve toute leur manière; c'eſt donc par elles que l'on peut plus certainement les connoître. Celles d'Albert Durer, de Rembrandt, de Salvator-Roſa ſont en quelque façon des contre-épreuves de leurs tableaux, qui, pour la plupart, ont perdu par le temps la fraîcheur de leur coloris : auſſi ſont-elles très-recherchées des amateurs, & quelques-unes même ont été payées auſſi cher que l'auroient été des tableaux originaux de ces mêmes artiſtes.

Indépendamment de la propriété de repréſenter exactement les chefs-d'œuvre de la peinture, les eſtampes ont encore, en qualité de productions originales, le mérite d'imiter la nature. La *gravure* ne s'eſt pas toujours aſſujettie à ne faire que des copies; elle a fait voir qu'elle pouvoit prétendre avec ſuccès à la gloire de l'invention; c'eſt même en cela qu'elle s'eſt fait le plus d'honneur. Albert-Durer, Goltzius & Rembrandt, en Allemagne & en Hollande; le Parmeſan, Della Bella en Italie; Callot & le Clerc, en France, ont gravé beaucoup d'eſtampes, dont les ſujets, entièrement de leur compoſition, ne ſont point faits d'après des tableaux, & ne cèdent à ceux-ci que par le coloris, ſeul avantage de la peinture ſur la *gravure*.

Ce que nous venons de dire peut nous indiquer la méthode que l'on pourroit ſuivre dans l'arrangement d'une collection d'eſtampes; arrangement qui ne laiſſe pas que d'avoir ſa difficulté. Toutes les fois que l'on regardera la *gravure* comme un art ſecondaire, comme un art qui en imite un autre, il faudra que les eſtampes faites d'après les tableaux ſoient claſſées ſuivant

l'ordre & les noms des peintres : mais si on la considère comme un art original, qui peint la nature par des moyens qui lui sont particuliers, alors on doit classer ses productions suivant l'ordre & les noms des graveurs seulement.

La découverte de l'imprimerie dans le quinzième siècle, est, sans aucun doute, ce qui a le plus contribué à l'avancement général de toutes les connoissances. Avant elle la science des siècles passés n'existoit, pour ainsi dire, que dans les anciens manuscrits à demi vermoulus; il en coûtoit trop à les faire copier pour qu'ils fussent multipliés, & d'ailleurs le propriétaire ne s'en dessaisissoit presque jamais pour les communiquer, tant il y mettoit de valeur ou d'importance. Nous voyons dans l'histoire quelques exemples des difficultés qu'on faisoit pour confier un livre, & les précautions qu'on prenoit pour qu'il fût exactement rendu à celui qui l'avoit prêté. La découverte de l'imprimerie abbatit ces barrières, qui si long-temps avoient empêché la communication des lumières; les mœurs s'adoucirent, & la civilisation qui, peu à peu, devint générale, fut une heureuse preuve de l'utilité de cette découverte. Ce que l'imprimerie a fait pour les sciences, la *gravure* l'a fait pour les arts; elle a rendu aux anciens peintres d'Italie, en conservant & multipliant leurs ouvrages, le même service que l'imprimerie a rendu au Tasse, à Shakespéar, au grand Corneille.

Le plus noble de tous les genres de *gravure*, celui qui exige le plus de talens, c'est sans contredit le genre de l'histoire. On ne peut y réussir sans un goût excellent, sans une grande habileté dans le dessin, & sans la plus heureuse exécution. Un artiste qui croiroit

ſuppléer à ces qualités par un ſoin extrême & la plus grande netteté dans l'arrangement de ſes tailles, ne feroit qu'une *gravure* froide & inſipide, & tout en admirant ſa patience, les véritables connoiſſeurs ne pourroient s'empêcher d'avoir pitié de ſon peu de goût, & de regretter un temps ſi maladroitement employé. C'eſt ce qui arrive quand on examine les eſtampes de Jérôme Wierix, & de quelques graveurs Allemands ſi précieux & ſi froids, & lorſqu'on les compare avec celles de Henri Goltzius & de Gérard Audran. Quelque ſoin que l'on prenne, quelque précieux que ſoit le travail, ſi on manque de ſentiment & de génie, on ne ſera jamais qu'un artiſte médiocre. C'eſt ainſi qu'en poéſie, avec tout le ſavoir poſſible, & la plus ſtricte obſervation des règles de la verſification, un homme ſans génie ne peut jamais être un Shakeſpéar, un Milton, un Voltaire.

Nous ne ſaurions trop appuyer ſur ces obſervations dans un temps où le public, entraîné par un faux goût, ſemble ne demander autre choſe dans la *gravure* qu'un travail très-ſoigné, & ne s'embarraſſe plus du deſſin, de l'effet & du véritable talent. Elles ſont néceſſaires aux jeunes graveurs pour les détourner d'une route auſſi pernicieuſe. Les ſuccès inconcevables de quelques eſtampes modernes, qui n'ont d'autre mérite que d'être extrêmement terminées, pourroient les ſéduire; ce ſera donc pour eux principalement que nous inſiſterons encore ſur la grande différence qu'il y a entre une eſtampe très-ſoignée & une belle eſtampe ſavamment terminée. Dans la première, on ne trouve que cette exécution ſervile & purement méchanique qu'on peut acquérir avec le temps & la patience; l'arrangement

des tailles & leur diſpoſition y ſont toujours les mêmes, quelque objet que le graveur ait voulu rendre : la ſeconde au contraire eſt d'un travail harmonieux, mais varié ſuivant les formes différentes & la nature des différens objets ; le deſſin y eſt large, l'effet en eſt vrai & bien dégradé, & le ſentiment ſur-tout y domine. Quelque habileté qu'ait un graveur, quelque facilité qu'il ait de manier le burin ou la pointe, il ne doit encore jamais oublier de conſerver le ſtyle de l'auteur d'après lequel il grave, & doit bien ſe garder de nous donner ſa propre manière. Ainſi l'artiſte qui voudroit s'éloigner de la manière ſervile du graveur Château, devroit éviter en même-temps la liberté blâmable de Dorigny, qui n'a pas craint de ſe livrer à ſa manière particulière de deſſiner, en gravant d'après Raphaël, au lieu de reſpecter & de ſuivre exactement celle d'un ſi grand peintre.

Les ouvrages de Gérard Audran me ſemblent les plus sûrs modèles à ſuivre pour les jeunes artiſtes qui ſe deſtinent à graver l'hiſtoire. Cet homme célèbre réuniſſoit toutes les qualités que nous avons deſirées dans un graveur de ce genre, & nous croyons pouvoir aſſurer ſans craindre d'être contredit par les connoiſſeurs, qu'il eſt le plus habile & le premier de tous ceux qui ſe ſont adonnés à ce genre.

On peut définir la *gravure*, un art qui, par le moyen du deſſin, & à l'aide de traits faits & creuſés ſur des matières dures, imite les formes, les ombres & les lumières des objets viſibles, & peut en multiplier les empreintes par le moyen de l'impreſſion. Nous ne parlerons ici que de la *gravure* en cuivre & de la *gravure* en bois, & nous commencerons par la première.

On grave ſur le cuivre à l'eau-forte, au burin, en couleur, en manière noire, &c. La différence des procédés qu'on employe ſert à diſtinguer les manières de *gravures*, & c'eſt de ces différentes manières que nous entretiendrons nos lecteurs.

La *gravure* à l'eau-forte eſt ainſi nommée à cauſe de l'uſage qu'elle fait de cette liqueur corroſive. Après avoir enduit un cuivre bien préparé d'une légère couche de vernis & l'avoir noirci à la fumée d'une torche, on y trace ſon ſujet avec une pointe plus ou moins fine, qui enlève en même-temps le vernis par-tout où on la promène; puis on verſe ſur ſa planche une quantité ſuffiſante d'eau-forte qui mord & entame le cuivre aux endroits où la pointe l'a mis à découvert.

La *gravure* au burin eſt celle où l'on n'employe pas d'eau-forte, mais le burin ſeulement. On commence par tracer ſur le cuivre les contours & les formes de ſon ſujet avec un inſtrument fort acéré & très-coupant, que l'on nomme pointe-sèche; puis, à l'aide du burin, autre inſtrument d'acier très-coupant, & à quatre faces, on entame le cuivre, & on y trace des ſillons plus ou moins larges, & plus ou moins profonds: ces ſillons ſont appellés tailles.

On réunit ſouvent ces deux manières de graver; c'eſt-à-dire, qu'ayant fait d'abord ce que nous avons appellé une eau-forte, on retouche au burin, & on donne par ce moyen plus d'accord & de moëlleux à ſa *gravure*.

La *gravure* en manière noire, qui, comme l'a dit un artiſte célèbre, M. Cochin, eſt ainſi déſignée par ſon défaut capital, n'eſt guère cultivée avec ſuccès qu'en Angleterre, où on l'appelle Mezzo-tinto. Elle fut in-

ventée par un certain Louis de Sieghen ou Sichen, Lieutenant-Colonel au service du prince de Hesse-Cassel. Son premier ouvrage, qu'il publia en 1643, fut le buste de la Landgravine Amélie-Elisabeth. Cet officier apprit son secret à Robert de Baviere, Prince Palatin du Rhin, Amiral d'Angleterre sous le règne de Charles I. Le Palatin communiqua la découverte de Sieghen à Waleran Vaillant, peintre Flamand, & le secret fut divulgué par l'indiscrétion de quelques ouvriers. Les Anglois ont porté ce genre au plus haut degré de perfection dont il soit capable.

Cette *gravure* diffère entièrement de celle au burin ou à l'eau-forte par ses procédés & par ses effets. Au lieu que dans ces deux manières on passe de la lumière aux ombres, donnant peu à peu de la couleur & de l'effet à sa planche; dans la manière noire au contraire on passe des ombres aux lumières, & peu à peu on éclaircit sa planche. Le cuivre d'une manière noire est tellement préparé que le fond y est totalement noir. On y trace son sujet, & avec des instrumens propres à ce genre de *gravure*, on enlève peu à peu le fond, suivant les places & en proportion du plus ou du moins de lumière qu'on veut répandre sur son estampe. Cette manière de graver est presque toujours molle, & ne peut guère bien rendre que les chairs & les draperies, fût-elle même entre les mains d'un excellent artiste.

Elle est en quelque façon la base d'une manière de graver en couleurs qui fut découverte vers l'année 1730 par Jacques le Blond; il en commença les essais en Angleterre, & vint ensuite en France, où il grava avec quelque succès des portraits de grandeur naturelle. Il nous a donné une description détaillée de sa

manœuvre que nous ferons connoître dans le dictionnaire de la pratique. On paroît avoir abandonné cette façon de graver qui avoit les défauts qu'on reproche à la manière noire, & dont l'exécution n'a jamais répondu à ce que l'auteur s'en promettoit.

Nous avons quelques estampes de J. Lutma qu'il intituloit du nom d'ouvrages au maillet, *opus mallei*; il paroît par le titre de ces estampes gravées en points, que l'auteur se servoit d'un petit marteau pour enfoncer dans le cuivre la pointe avec laquelle il gravoit; c'est sans doute à cette manière que nous devons celle à l'imitation des dessins au crayon ou à la sanguine, qui fut portée à sa perfection, il y a quelques années, par Demarteau l'aîné & son neveu. Pour accélérer le travail, lui donner plus de liberté & une touche plus large que ne faisoit Lutma avec une seule pointe, on a imaginé des instrumens dont la face inférieure est hérissée de pointes saillantes, plus ou moins distantes, plus ou moins fines : ces instrumens, qui font l'effet d'un faisceau de pointes jointes ensemble, sont de différentes formes ; plusieurs sont disposés en roulette, de sorte qu'on peut les faire mouvoir & les rouler dans tous les sens en appuyant sur son cuivre, ce qui donne la facilité d'y tracer librement les hachures, & d'imiter parfaitement la grainure & le moëleux d'un dessin à la sanguine. On se sert ordinairement de l'eau-forte pour ébaucher, puis on retouche avec les mêmes instrumens pour donner l'accord & adoucir son travail.

On appelle *gravure* pointillée une manière de graver fort ressemblante à celle de J. Lutma & de Demarteau ; c'est un composé de points & de tailles, mais dans lequel les points dominent, & sont employés

ordinairement pour faire les chairs & les fonds; on peut ſe ſervir de l'eau-forte, ou ne s'en pas ſervir. Jean Boulanger, graveur François du ſiècle dernier, nous a laiſſé quelques eſtampes en ce genre, qui ſont aſſez bien faites, mais d'une touche froide & molle en général. Depuis quelques années cette manière de graver eſt devenue fort à la mode ſur-tout en Angleterre; elle y a été portée au plus haut point de perfection par le malheureux Wm Ryland, & ſur-tout par le célèbre F. Bartolozzi, artiſte Italien. Elle ne pouvoit manquer de plaire entre les mains de ce dernier, dont les talens en deſſin & en *gravure* ſont au-deſſus de tous éloges.

On s'eſt aviſé dans ces dernières années de faire imprimer en couleurs les planches gravées dans cette manière. Le ſuccès de ces eſtampes, faites pour les demi-connoiſſeurs ſeulement, dépend de la vivacité des couleurs, de leur bon accord, & de l'intelligence réunie du graveur & de l'imprimeur, & de ce dernier ſur-tout. C'eſt l'imprimeur qui prépare ſes couleurs & les détrempe à l'huile; c'eſt lui qui les couche ſur les différentes parties de la planche, & qui enſuite les fait paſſer ſous ſa preſſe; mais en général ces eſtampes ſont d'un effet beaucoup plus foible que celles qui ſont imprimées à une ſeule teinte rouge ou brune; elles ſont preſque toujours médiocrement imprimées: enfin on y voit beaucoup moins le talent du graveur que ſi elles n'étoient pas ainſi colorées. Nous ne craignons pas d'ajouter que les couleurs s'effacent & s'évaporent avec le temps, & qu'il ne reſte, après quelques années, que des traces bien foibles de ces teintes colorées, qu'on peut bien appeller du nom d'enlumineurs.

On a auſſi imité, par la *gravure*, les deſſins au lavis. Il y a pluſieurs procédés différens pour réuſſir dans cette manière nouvelle; le plus uſité eſt de laver ſur le cuivre par un procédé particulier, avec l'eau-forte & le pinceau, comme on lave un deſſin ſur le papier avec du biſtre ou de l'encre de la chine. Les eſtampes gravées dans cette manière par un bon peintre ou un bon deſſinateur peuvent être regardées comme autant de deſſins originaux; car elles en ont toute la liberté, toute la touche, enfin tout le mérite. Telles ſont celles qu'a gravé J. B. Leprince, qui a porté cette découverte auſſi loin qu'elle pouvoit aller. On a quelquefois imité les deſſins au lavis par un travail pointillé infiniment précieux, & d'un extrême fini; mais cette imitation, étant en quelque façon ſervile, n'a été employée avec ſuccès que pour graver de l'architecture. Les cinq ordres gravés en ce genre font infiniment d'honneur à M. Duruiſſeau.

De la *gravure* à l'imitation du lavis il n'y avoit qu'un pas à faire pour trouver celle à l'imitation des deſſins colorés à l'aquarelle; il s'agiſſoit ſimplement de multiplier les planches pour une même eſtampe, & de diſtribuer ſur chacune d'elles les couleurs deſtinées à en couvrir les différentes places. C'eſt ce qui a été fait avec ſuccès par MM. Janinet, Dubucourt & Deſcourtis, depuis dix à douze années ſeulement. Voici le procédé dont on ſe ſert : on a quatre ou cinq planches de cuivre d'égale grandeur, que l'on a grand ſoin de faire raccorder exactement les unes avec les autres par le moyen de pointes fixées ſur les marges en dehors de la *gravure*. Sur la première de ces planches on grave ſon ſujet de manière à trouver les formes prin-

cipales, & on le termine assez pour qu'il puisse être imprimé dans une couleur foncée, soit de bistre, soit d'encre de la chine médiocrement noire. L'épreuve de cette première planche fait à-peu-près l'effet d'un dessin lavé auquel il ne manqueroit que les couleurs. Les autres cuivres sont destinés à recevoir ces couleurs, & à les transmettre à l'épreuve par le moyen de l'impression ; ainsi la deuxième planche est destinée à recevoir les travaux qui doivent être imprimés en rouge. La troisième planche le sera aux travaux imprimés en bleu. La quatrième sera pour l'impression de couleur jaune. Le mêlange des couches de bleu & de jaune donnera le verd ; le mêlange du rouge avec le jaune fera une teinte qui participera des deux, & ainsi des autres. La première planche, celle destinée au fond & au sujet principal, étant imprimée en noir ou en bistre, donnera les teintes grises, noires ou bistrées, & le fond du papier, laissé blanc, donnera les lumières pures. L'heureux accord de ces couleurs, leur mêlange harmonieux a quelquefois produit des estampes fort agréables ; mais, abstraction faite du talent en *gravure* & en dessin, la grande difficulté de cette sorte de *gravure* consistant dans la justesse des rentrées de chaque teinte, il faut convenir qu'à l'exception de quelques estampes gravées par les artistes que nous avons nommés, & par un petit nombre d'autres ; la plupart de celles de ce genre sont au-dessous du médiocre. Nous ne dissimulons pas que cela vient autant de la difficulté de les bien imprimer, que de celle de bien distribuer ses teintes sur les différens cuivres ; car s'il faut que le graveur ait des connoissances relatives au coloris, il faut aussi qu'il

ſoit aidé par un imprimeur intelligent, & homme de goût. La réunion de ces qualités dans deux perſonnes d'un talent différent ne peut être commune; auſſi voyons-nous qu'il y a bien peu de vraiment belles eſtampes imprimées en couleurs. Quel ſeroit donc l'orgueil de la *gravure* ſi elle pouvoit, à tous ſes avantages, joindre encore ceux du coloris? Nous ſommes bien éloignés de décourager les graveurs des louables efforts qu'ils font pour y réuſſir; mais nous croyons que la *gravure* a fait aſſez pour ſa gloire & pour l'utilité entre les mains des Audran, des Edelinck, des Drevets, ſans prétendre vainement aux effets brillans & hardis du pinceau, & à l'harmonie des couleurs.

La *gravure* en manière noire, celle à l'imitation du lavis, & celle en couleurs à l'aquarelle, ont toutes trois le même défaut par elles-mêmes, celui d'être de peu de durée, & de s'uſer promptement à l'impreſſion. On ne peut en tirer qu'un petit nombre de bonnes épreuves, à cauſe du peu de ſolidité des travaux faits ſur le cuivre. Comme ils n'en effleurent, pour ainſi dire, que la ſurface, ils ſont bientôt affoiblis par la main de l'imprimeur & par l'impreſſion ſur le papier. Il eſt vrai qu'on peut les retoucher facilement; mais les épreuves faites après les retouches ſont ordinairement inférieures aux premières. Les *gravures* au burin, ou à l'eau-forte retouchée au burin, n'ont pas ce défaut, par la raiſon oppoſée. On peut, quand le cuivre eſt de bonne qualité, tirer de celles-ci un grand nombre de bonnes épreuves; au reſte tous ces avantages & ces déſavantages ſont compenſés par le plus ou moins de temps qu'on met à graver dans une manière ou dans une autre; une *gravure* en manière noire ou au lavis

n'exige pas le quart du temps qu'il faut employer pour une *gravure* au burin de pareille grandeur ; c'eſt peut-être même cette célérité dans l'exécution & l'eſpérance de plaire & de ſéduire par les couleurs, qui ont engagé tant de jeunes élèves à s'adonner à la *gravure* à l'aquarelle ; c'eſt à cela ſans doute que nous devons une infinité de médiocres eſtampes, qui n'ont fait aucun honneur à leurs auteurs.

La *gravure* en bois a été pratiquée avant la *gravure* en taille-douce. « L'opinion la plus générale, dit » M. Hubert eſt qu'elle tire ſon origine des cartiers, » ou faiſeurs de cartes à jouer, nommés en Allemand » *formſchneider*, (tailleurs de formes ou de moules) » parce que le méchaniſme en eſt à-peu-près le » même ſur-tout par rapport aux cartes allemandes. Il » réſulte des recherches de nos ſavans que les cartes » étoient en uſage en Allemagne dès l'année 1300.

» L'impreſſion des images étoit anciennement la » même que celle des cartes. Après avoir chargé de » noir la planche de bois, ou le moule, on y ap» pliquoit une feuille de papier humecté ; enſuite on » paſſoit pluſieurs fois ſur cette feuille un frottoir de » crin ou de bande d'étoffe, & l'on frottoit ce papier » ſur le moule. Cette opération faite, l'empreinte de » l'image paroiſſoit ſur le papier. Qu'on examine les » anciennes *gravures* en bois, & les anciens livres » d'images imprimés d'un côté, on découvrira aiſément » cette opération ſur le revers qui eſt liſſe, & quelque» fois maculé.

» Après avoir produit des images de Saints, on grava » auſſi des ſujets d'hiſtoire, & on y ajouta, par les » mêmes procédés, une explication en bois. Ce ſont

» ces livres, qui, ſuivant l'opinion de pluſieurs ſa-
» vans, ont donné l'idée à Guttenberg d'inventer l'art
» typographique.

« Dès que l'imprimerie fut inventée, la *gravure* en
» bois fut employée à l'ornement des livres. Les noms
» de la plupart des graveurs qui ont travaillé dans
» cette partie ne nous ſont pas parvenus. On peut
» ranger parmi les anciens graveurs en bois Hans
» Sporer, Jorg Schapff, Jean de Paderborn, Johann
» Schnitzer, Sebald Gallendorfer : mais ceux qu'on
» peut nommer avec plus de certitude ſont Guillaume
» Pleydenwurf & Michel Wolgemuth, le maître d'Al-
» bert-Durer. Cependant cet art ne fut entièrement
» perfectionné en Allemagne qu'au commencement du
» ſeizième ſiècle ; ce fut à cet époque qu'Albert-Durer,
» Lucas Cranach, Albert Altdorfer, & un grand
» nombre d'autres donnèrent des *gravures* en bois,
» très-recherchées aujourd'hui par les curieux ».

Nous avons beaucoup d'eſtampes des anciens artiſtes dont les planches ſont en bois. Il exiſte encore à Paris, dans le cabinet d'un amateur, des planches en bois, gravées par Albert-Durer, qui ſont paſſablement conſervées, & dont on pourroit encore tirer des épreuves. L'âpreté des tailles de cette *gravure* l'a fait abandonner depuis long-temps par les ſavans artiſtes ; elle n'eſt plus d'uſage que pour les vignettes, les fleurons & autres ornemens de la typographie.

On décrira les procédés de cette *gravure* dans le dictionnaire de pratique des arts. Nous nous contenterons de dire ici qu'on commence par deſſiner ſon ſujet à l'encre ſur la planche ; puis avec des outils fort tranchans, on creuſe & on enlève le bois. Tout ce qui

y reste en creux doit former les lumières sur l'estampe ; on réserve en saillie les traits & les hachures qui doivent former les mouvemens, les formes & les ombres. La *gravure* étant terminée, on la porte sur une presse d'imprimerie en lettres, & les épreuves sont tirées comme on tire les feuilles d'un livre. La *gravure* en bois a l'avantage de résister à l'impression beaucoup plus que la *gravure* en cuivre ; celle-ci donne à peine quelques centaines de belles épreuves, tandis que l'autre en donne plusieurs milliers presque toutes d'une égale beauté ; c'est peut-être une des raisons qui, pour l'usage général de la typographie, font préférer la *gravure* en bois, quoiqu'elle soit moins agréable, à la *gravure* en cuivre qui plaît davantage à tous les yeux.

Nous avons quelques anciennes estampes gravées en bois, auxquelles on a donné le nom d'estampes en clair-obscur. Elles sont faites par le moyen de plusieurs planches en bois imprimées successivement sur la même feuille ; la première ne porte que les contours & les ombres ; la seconde, les demi-teintes ; la troisième est réservée pour les lumières : par ce moyen on imitoit les dessins à la plume, à la pierre noire, au lavis, à l'encre rehaussée de blanc sur papier bleu ou gris ; les Italiens ont appellé du nom de *chiaro-scuro*, ce genre de *gravure*, que nous connoissons sous le nom de camayeu. (*Article de M.* CHÉREAU, *extrait en grande partie du discours préliminaire du Dictionnaire Biographique des graveurs, écrit en anglois, par M.* STRUTT, *graveur.*

GRECS (*Artistes* GRECS.) Comme les *Grecs* sont

nos maîtres dans l'art, il est utile sans doute de rechercher qu'elles étoient leurs idées sur l'art. Cette recherche a été faite par un artiste célèbre, & c'est lui que nous laisserons parler.

Les *Grecs* se rappelloient sans cesse que les arts avoient été faits pour l'homme, que l'homme cherche à rapporter tout à lui-même, & que par conséquent la figure humaine devoit être leur premier modèle. Ils s'appliquèrent donc principalement à cette partie de la nature; &, comme l'homme est lui-même un objet plus noble que ses vêtemens, ils le représentèrent le plus souvent nud, excepté les femmes que la décence exige qu'on vêtisse.

Reconnoissant donc que l'homme est le chef-d'œuvre de la nature, par la belle harmonie de sa construction, & la belle proportion de ses membres, ils s'appliquèrent sur-tout à étudier ces parties. Ils s'apperçurent aussi que la force de l'homme résulte de deux mouvemens principaux; savoir, celui de replier ses membres vers le corps qui est leur centre commun de gravité, & celui de les écarter de ce centre en les étendant; ce qui les engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la première idée de la signification & de l'expression.

Leurs mœurs & leurs usages leur furent en cela d'un grand secours. En voyant les lutteurs dans l'arêne, ils furent naturellement conduits à réfléchir sur la cause de leurs divers mouvemens, & en y réfléchissant, ils la découvrirent.

Enfin, ils s'élevèrent par l'imagination jusqu'à la divinité, & cherchèrent dans l'homme les parties qui s'accordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs Dieux.

& c'eſt par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foibleſſe de l'humanité. Ils formèrent à la vérité leurs Dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connuſſent; mais ils cherchèrent à les exempter des foibleſſes & des beſoins de l'humanité ; & c'eſt ainſi qu'ils parvinrent à la beauté.

Enſuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme; & c'eſt en réuniſſant ces deux idées qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros.

L'art atteignit alors à ſon plus haut dégré de perfection ; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvèrent auſſi dans les formes & dans les attitudes toutes les expreſſions caractériſtiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaiſons, ils parvinrent à connoître les acceſſoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Cependant ils n'eſtimèrent chacune de ces parties que ſuivant ſa valeur, auſſi long-temps que l'art fut exercé par de grands génies. Mais lorſqu'il fut dirigé par des ames étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philoſophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils s'occupèrent peu à peu des petites parties, & des objets inférieurs de la nature, juſqu'à ce qu'enfin ils composèrent des chimères bizarres, dont l'exiſtence eſt impoſſible, ce qui produiſit les bambochades & le genre grotteſque. Depuis ce temps, l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais ſe trouva abandonné au hazard.

Ce coup d'œil général ſur l'art des *Grecs* peut ſuffire ici. Nous traiterons ailleurs cet objet avec plus d'étendue. (*Article extrait des Réflexions ſur la beauté & ſur le goût dans la peinture, par* MENGS).

GRÊLE (adj.) Cette figure eſt trop *grêle*, ce membre eſt *grêle*. On entend par ce mot, qui vient du latin *gracilis*, le vice voiſin de la bonne qualité qui s'exprime par le mot *ſvelte*.

C'eſt en effet en cherchant à être ſvelte & léger qu'on tombe dans le *grêle*, c'eſt-à-dire, dans la maigreur, qui eſt un défaut dans l'art comme dans la nature, à moins que l'artiſte ne ſoit conduit par ſon ſujet à repréſenter une nature dépourvue de l'embonpoint qui accompagne la ſanté.

Le *grêle* eſt ordinairement accompagné de roideur, parce que l'artiſte qui, voulant parvenir à la légèreté, ôte aux différentes parties plus qu'il ne devroit faire pour les rendre conformes à la nature élégante, perd ces lignes ondoyantes qui expriment le mouvement. Ainſi le gothique eſt ordinairement roide & *grêle*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRIGNOTÉ (part.) GRIGNOTIS (ſubſt. maſc.) Ces mots ne ſont en uſage que dans l'art de la gravure. Ces travaux ſont agréablement *grignotés;* le *grignotis* convient mieux pour rendre de vieilles maſures que des travaux plus fermes.

Des tailles courtes & tremblées, interrompues par des points de toutes les formes, & par tous les travaux capricieux que peut créer une pointe badine, conſtituent le *grignotis*. Il eſt propre à rendre les terraſſes, les

vieux édifices, les chaumières, les pierres couvertes de mouſſe, les étoffes groſſières & velues, & en général les ſubſtances dont la ſurface offre une apparence de moleſſe. C'eſt la pointe qui s'acquitte avec le plus de ſuccès de ce travail libre & ragoûtant : cependant Corneille Wiſſcher, Bolſwert & même Albert-Durer ont ſu forcer le burin à *grignoter* certaines parties de leurs planches avec un goût exquis. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRIMACE (ſubſt. fém.) Je regarde comme trop eſſentiel pour l'intérêt de l'art de recommander la ſimplicité d'expreſſion & de caractère dans les imitations de la nature, pour ne pas ſaiſir l'occaſion d'inſiſter ſur ce précepte, à l'occaſion d'un mot dont on aura d'autant plus de droit de ſe ſervir dans le langage des arts qu'ils s'éloigneront plus de la véritable perfection.

Artiſtes qui voulez plaire & toucher, perſuadez-vous bien que les figures peintes qui *grimacent* pour paroître avoir du caractère, des graces, ou pour montrer de l'expreſſion, ſont auſſi rebutantes aux yeux des ſpectateurs, que les hommes qui ſe montrent faux & qui mentent, même par exagération de ſentimens, ſont odieux aux ames franches & honnêtes.

Me direz-vous que la plupart des expreſſions que vous voulez étudier dans la ſociété ſont ou feintes, ou exagérées, que preſque tout ce qu'on y appelle grace, & ſouvent ſenſibilité, eſt affectation & *grimace?* Ce ſont des lieux communs malheureuſement trop vrais : ce ſont de plus, il faut en convenir, des obſtacles aux progrès de vos arts. Il faut les connoître, &, ſans perdre le tems à vous en plaindre, mettre vos efforts à les ſurmonter.

Réfléchiſſez donc ſur ce ſujet plus ſouvent encore que vous n'obſervez. Pénetrez-vous des ſujets que vous traitez : ne vous dégoutez pas de la ſolitude ; deſcendez en vous-même pour y retrouver (ſi votre ame a conſervé ſa franchiſe) les graces naïves & les ſentimens vrais. Des intérêts, ſouvent mal-entendus, conduiſent les hommes à ſe tromper par des apparences quelquefois mal-adroites & par des exagérations tolérées ; mais on ne fait pas autant de grace à ces défauts dans les imitations de la peinture que dans la ſociété. Ils bleſſent & ſont condamnés, au moins lorſqu'on les peint ; ainſi votre propre intérêt doit vous attacher à la vérité à laquelle les arts d'imitation ſont ſoumis par leur nature. Etudiez les grands modéles plus ſouvent encore que la nature qui ſe préſente le plus ordinairement à vous.

Les grands modèles doivent leur gloire à cette vérité que les hommes reſpectent encore, lorſqu'ils s'en éloignent le plus.

Polycléte ſe fit un nom qui eſt celèbre encore, par la juſteſſe des proportions : Ageſandre, auteur du Laocoon, par la vérité d'une douleur noble & terrible. Homère eſt le modèle des poëtes, parce qu'il eſt vrai & ſans *grimace*, comme les belles figures antiques. La Fontaine ſera celui des poëtes philoſophes, parce que ſa naïve beauté eſt exempte de toute affectation. Molière n'en a point, lorſqu'il peint, non-ſeulement les vices, mais les ridicules même ; lorſqu'il a *grimacé* pour captiver le peuple, il a été ſévèrement blâmé ; mais Raphaël, le Sueur, Pouſſin, ſans en exclurre d'autres, n'ont jamais fait *grimacer* leurs figures.

L'expreſſion dont l'ame n'a qu'une idée vague, ſans

la ſentir vivement, devient aiſément ſous le pinceau, une *grimace*, & la *grimace* laiſſe le ſpectateur froid ou le fait rire aux dépens du peintre.

Voyez un époux, une veuve, un héritier qui ſe croyent obligés de feindre une vive douleur, qu'ils ne trouvent ni dans leur cœur, ni dans leur imagination; obſervez bien ces modèles (vous en trouverez, ſi vous vous donnez la peine d'en chercher) & vous ſentirez en quoi la *grimace* diffère de l'expreſſion vraie.

Il faut quelquefois fixer les yeux ſur les défauts, pour mieux ſentir les beautés, & regarder les affectations des hommes, pour avoir une plus juſte idée de leurs véritables affections. (*Article de M. WATELET.*)

GRIS (adj. pris quelquefois ſubſtantivement.) Ce tableau eſt *gris*, ce peintre donne dans le *gris*.

Quand le *gris* eſt la teinte dominante d'un tableau, l'ouvrage manque d'effet; c'eſt un vice capital de couleur. Mais les tons *gris* peuvent être artiſtement oppoſés aux tons chauds, vigoureux, & contribuer ainſi par leur oppoſition à l'heureux effet du tableau.

GRISAILLE (ſubſt. fém.) Ce mot déſigne une eſpèce de peinture; il exprime auſſi un défaut dans le coloris. Lorſqu'un tableau eſt d'une teinte griſe, lourde, & ſi uniforme, que les couleurs locales ne s'y diſtinguent pas bien, on dit alors, avec le ſentiment du mépris: *c'eſt une griſaille.*

La première acception de ce mot s'applique à deux ſortes de peintures.

1°. On dit d'une eſquiſſe faite d'une ſeule couleur griſe, avec du blanc & du noir: *il a fait ſon eſquiſſe*

ſeulement en griſaille ; le modèle du plafond de Mignard au Val-de-Grace, qui ſe voit à l'Académie de Peinture, eſt peint en griſaille. Ce qui déſigne que les couleurs locales n'y ſont point indiquées, & que le ton eſt gris.

2°. Nous entendons auſſi par *griſaille* ce que les Italiens entendent par *chiaro ſcuro*, méthode employée ordinairement dans les friſes & dans les panneaux de ſoubaſſement des ordres d'architecture. On en voit de cette ſorte au Vatican, peints la plupart par Polidore de Caravage. Ce ſont des tableaux de couleur griſe, imitant imparfaitement les bas-reliefs de pierre ou de marbre. Je dis imparfaitement; car les tableaux imitans les bas-reliefs ſont ſuſceptibles de tons variés, ſoit dans les clairs, ſoit dans les ombres ou dans les parties refletées; au lieu que le tableau n'eſt que *griſaille* quand il eſt fait ſeulement avec le blanc & le noir. Nous ne faiſons de diſtinction entre les deux ſortes de *griſailles*, que parce que l'une s'employe pour des eſquiſſes, & l'autre dans des tableaux terminés de cette couleur. Toutes deux ſont des ouvrages nuls de coloris, où l'on n'a voulu exprimer que le clair & l'ombre, *chiaro-ſcuro*, d'où il n'eſt réſulté qu'une teinte griſe; car, encore une fois, ſi un artiſte tant ſoit peu habile avoit intention de rendre la pierre ou le marbre; l'ouvrage alors devroit être plus recherché dans l'art de colorier, ce ne ſeroit plus une *griſaille ;* mais *un panneau peint d'un ton de marbre*, une ſtatue en couleur de pierre, &c.

Nous avons cru devoir inſiſter ſur la ſignification préciſe de ce mot *griſaille*, parce que pluſieurs écrivains s'en ſont ſervis indifféremment pour exprimer ce

qui imite le bas-relief ou ce qui n'est qu'une peinture grise. En même-temps nous pensons que c'est dans l'idée de feindre un bas-relief, en négligeant cependant tous les détails des teintes, qu'on a produit des *grisailles*; & si, dans ce genre, on a fait des ouvrages précieux, ils l'ont été par la composition & le dessin. (*Article de M.* ROBIN.)

GROTTESQUE, (adj.). Une figure *grottesque*, c'est-à-dire une figure d'une proportion ou d'une construction vicieuse & ridicule. Callot se plaisoit à faire des figures *grottesques*.

GROTTESQUES, (subst. masc.). Ce mot ne s'emploie qu'au pluriel. On appelle *grottesques* en peinture, des ornemens qu'on nomme aussi *arabesques*.

L'étymologie du mot *grottesques* est aujourd'hui si peu relative au sens qu'on lui donne le plus ordinairement, qu'il est bon de la rappeller.

Des élèves de Raphaël, dit-on, découvrirent, dans des *grottes* antiques, des ornemens de stuc ou de peinture, d'après lesquels leur maître en composa du même genre qui furent appellés *grottesques*, relativement aux lieux où l'on en avoit trouvé des modèles. Il est assez vraisemblable que l'abus qu'on a fait de ces ornemens, susceptibles d'une infinité de formes chimériques, y a introduit des figures ridicules, & qu'alors, on a appellé des *grottesques* les figures que la nature même avoit douées de difformités risibles, qu'on imitoit. L'étymologie s'est oubliée d'autant plus facilement, qu'elle n'avoit point de rapport au caractère de ces sortes de figures; mais le mot adopté dans le dernier sens dont je viens de parler, a dû influer sur

la corruption du genre, & ce nom de *grottesques*, parvenu à signifier dans la langue générale, des objets & des figures ridicules, aura fait penser aux artistes peu instruits & peu réfléchis, qu'ils ne pouvoient jamais rendre trop ridicules les objets & les figures dont ils égayoient leurs ornemens; mais du ridicule au bas, & à plus forte raison, du bas au dégoûtant, il y a peu de chemin à faire.

On doit concevoir que lorsque les ornemens dont je parle ont été le plus en vogue, on les aura souvent composés d'après les délires de l'imagination livrée à ses caprices, & d'après les extravagances du mauvais goût.

Ce qui a dû ajouter vraisemblablement à cette corruption, c'est que les artistes distingués se croyent autorisés à regarder comme au-dessous d'eux de peindre ces sortes d'ornemens, qui ont été abandonnés le plus souvent à des artistes dont les talens étoient subordonnés.

Raphaël cependant ne les dédaignoit pas, & j'observerai à cette occasion que, dans les arts libéraux, les petits genres ne peuvent se soutenir qu'autant que les grands artistes daignent s'en occuper quelquefois; & ils le doivent, quand ce ne seroit que pour soutenir les droits du génie & du bon goût, dont ils sont dépositaires & défenseurs. C'est, je le répete, du sort des grands genres que dépend dans les arts libéraux, le sort des petits, comme, parmi nous, c'est des mœurs des grands que dépendent principalement les mœurs d'une nation. La protection marquée & les encouragemens bien dirigés doivent être prodigués aux premiers genres, dans les beaux-arts, comme aux premieres

vertus; mais il eſt bon que ceux qui pratiquent les genres nobles avec ſuccès, ne ſe croyent pas trop au-deſſus des genres moins importans, pour ne pas s'en occuper quelquefois.

C'eſt par cette raiſon entr'autres, que j'exhorte en pluſieurs endroits de cet ouvrage, les peintres d'hiſtoire à traiter, quand l'occaſion ſe préſente, tous les genres. Les artiſtes célèbres n'ont regardé comme au-deſſous de leurs talens, rien de ce qu'embraſſoit leur art; ils faiſoient plus, puiſqu'un aſſez grand nombre d'entr'eux exerçoit les arts que j'appellerai limitrophes de la peinture; je veux dire la ſculpture, l'architecture, la cizelure & la gravure dans toutes leurs parties. (*Article de M. Watelet.*)

Grottesques : on donne ce nom à des ornemens bizarres dont les Romains, dans le temps de leur luxe, ornoient les plafonds, les planchers, les friſes, & même les panneaux de leurs petits appartemens. Le mot *grottesques* exprime à-peu-près le même genre dans l'art que celui *arabeſque*. Tous deux déſignent des ornemens légers, gais & chimériques. On les a employés probablement pour imiter la broderie.

Le mot *grotteſque* rend, par rapport à l'art, la même idée qu'il donne d'une certaine eſpèce de penſées. Et comme une penſée *grotteſque* eſt ordinairement piquante mais deſtituée de raiſon, de même les *grotteſques*, ſoit en peinture, ſoit en bas-relief, nous offrent des objets contre nature, qui cependant récréent l'œil un moment; mais auxquels un être ſenſé ne peut s'arrêter long-temps.

Comment en effet eſtimer un genre capricieux qui nous expoſe des animaux ou des hommes, dont le mo-

dèle n'exiſte pas dans la nature? On les fait ſortir d'une branche très-déliée, ſouvent d'un brin d'herbe; ils ſont tantôt ſurmontés de meubles, d'attributs de chaſſe ou de muſique, & tantôt d'une caſcade; tout cela mélangé de maſcarons de métal ou de marbre, de fleurs, de fruits, d'étoffes, &c. Le jugement peut-il ſe fixer ſur un genre qui réunit tout ce que l'imagination la plus fantaſque peut nous préſenter, & encore dans une diſpoſition toujours déſavouée par la raiſon, puiſqu'elle eſt oppoſée à l'ordre des poſſibles?

On doit croire qu'un goût bien bizarre a pu ſeul inventer les *grotteſques*. Raphaël les a trouvés dans des fragmens d'habitations antiques, & les a placés aux loges du vatican; c'étoient des galleries ſervant de promenoirs & de paſſages pour les appartemens de ce palais des Papes, où il avoit beaucoup de petits corps d'architecture à remplir de ſes peintures.

Il auroit été peu porté ſans doute à placer les *grotteſques* dans un ſallon d'un genre noble & deſtiné à des uſages importans, tels qu'étoient les ſalles de ce même palais.

De nos jours, on multiplie les *grotteſques* dans les endroits les plus graves; leurs figures bizarres décorent les ſallons des Prélats, des Magiſtrats, & ils ornent les bibliothèques & les lieux où les Princes tiennent leurs conſeils. Ils devroient en être exclus; ils pourroient ſeulement être employés pour les bains, les cabinets de plaiſirs, & tous les petits *caſins* qui entourent nos grandes villes.

L'emploi des *grotteſques* en peinture eſt encore plus bizarre qu'en ſculpture; de cette dernière manière, ils tiennent des ornemens propres à l'architecture:

mais il faut bien diſtinguer ce qu'on appelle ornemens d'avec les *grotteſques* ou arabeſques.

Les ornemens ont été inventés par les auteurs des règles, par les diſpenſateurs du grand goût, par les Grecs enfin, qui les ont liés à toutes les parties de l'architecture. Ils ſont d'un tel choix de formes, ſi mâles & ſi nobles, & employés avec une ſi ſage diſtribution, qu'ils ſont devenus d'une néceſſité indiſpenſable dans la décoration ; au lieu qu'on ne voit nuls veſtiges des *grotteſques* dans ce qui nous reſte de ces maîtres de l'art. Les ſeuls Romains, lorſque leur goût commença à ſe degrader, lorſque leur richeſſe exceſſive, leur luxe, & l'uſage immodéré des arts leur eurent rendu néceſſaire le *nouveau* & l'*extraordinaire*, les Romains, dis-je, inventerent alors les *grotteſques*. Les ſorties de Vitruve contre cette innovation indiquent leur époque.

Si l'on objecte que les formes des plus beaux ornemens, adoptés par l'architecture, contrediſent ſouvent ce que nous montre la nature, & qu'elles doivent auſſi paroître bizarres, comparées à ſes ſages productions, nous répondrons qu'indépendamment de l'exagération ridicule des formes des *grotteſques*, de l'incohérence des objets qu'ils raſſemblent, la couleur accroît encore l'excès de leur invraiſemblance. Au lieu que les ornemens adaptés à l'architecture, étant comme elle de pierre, de marbre ou de métal, en deviennent une partie inſéparable, & forment avec elle une liaiſon douce, un acceſſoire précieux qui accompagne, & enrichit ſans abſorber, & plaît à l'œil ſans trop l'occuper ni le diſtraire des maſſes ; délicieux & ſage attribut auquel le clinquant des *grotteſques* ne peut être comparé, ſur-tout quand ils ſont colorés.

Dans ce ſiècle où l'on prodigue les *grotteſques* ſans choix & ſans diſcrétion, on pourra trouver extraordinaire ce que je viens de dire ſur leur emploi, dans le ſeul article de cet ouvrage où je pouvois encore en parler : mais on n'a qu'à lire le paſſage de Vitruve que je rapporte ici en entier; on verra que mon opinion ſur les *grotteſques* ou arabeſques n'eſt ni unique ni nouvelle, & que c'étoit celle d'un Romain, qui écrivoit dans le beau ſiècle d'Auguſte, & à qui jamais on n'a conteſté le bon goût.

» Cependant par je ne ſais quel caprice, dit-il, » on ne ſuit plus cette règle que les anciens s'étoient » preſcrite de prendre toujours pour modèles de leurs » peintures les choſes comme elles ſont dans la vérité; » car on ne peint à préſent ſur les murailles que des » monſtres extravagans, au lieu de choſes véritables » & régulières. On met pour colonnes des roſeaux » qui ſoutiennent un entortillement de tiges, de » plantes cannellées avec leurs feuillages refendus & » tournés en manière de volutes. On fait des chan- » deliers (1) qui portent de petits châteaux, deſquels, » comme ſi c'étoient des racines, il s'élève quantité » de branches délicates ſur leſquelles des figures ſont » aſſiſes : en d'autres endroits, ces branches abou- » tiſſent à des fleurs, dont on fait ſortir des demi- » figures, les unes avec des viſages d'homme, les » autres avec des têtes d'animaux. Ce ſont des choſes » qui ne ſont point, & qui ne peuvent être, comme » elles n'ont jamais été; tellement que les nouvelles

(1) Le mot *candelabre*, en uſage depuis Perrault, rend mieux le *candelabrum* des Latins que notre *chandelier*.

» fantaisies prévalent, de sorte qu'il ne se trouve » presque personne qui soit capable de découvrir ce » qu'il y a de bon dans les arts & qui en puisse » juger. Car, quelle apparence y a-t-il que des ro- » seaux soutiennent un toît, qu'un chandelier porte » des châteaux, & que les foibles branches qui sor- » tent du faîte de ces châteaux portent des figures » qui y sont comme à cheval; enfin que de leurs ra- » cines, de leurs tiges & de leurs fleurs, il puisse » naître des moitiés de figures? Cependant personne ne » reprend ces impertinences; mais on s'y plaît, sans » prendre garde si ce sont des choses qui soient possibles » ou non : tant les esprits sont peu capables de con- » noître ce qui mérite l'approbation dans les ouvrages.

» Pour moi, je crois que l'on ne doit point estimer » la peinture si elle ne représente la vérité, & que » ce n'est pas assez que les choses soient bien peintes, » mais qu'il faut aussi que le dessin (1) soit raison- » nable, & qu'il n'y ait rien qui choque le bon sens «. (*Vitruve*, *trad. de Perrault*, *liv. VII*, *chap.* 5.)

Si l'idée que donne Vitruve des *grottesques* dégrade ce genre dans l'opinion de quelques gens de goût, ils seront sans doute d'avis qu'un artiste qui se destine à peindre l'histoire doit très-peu s'en occuper. Tous les objets de la nature doivent bien être celui de ses continuelles recherches & de ses plus délicieuses occupations. Mais, en employant le résultat à les assembler d'une manière si peu vraisemblable, il me semble

(1) C'est le mot *argumentatio* que Perrault a rendu ici par *dessin*. Il auroit été plus clairement interprété par le mot *composition* ou *sujet*.

avilir ſes études, & dénaturer leur but. J'ajoute que Raphaël chargeoit probablement quelqu'élève, à main légère & adroite, des *grotteſques* des loges du Vatican (1), & qu'il a pu ſeulement s'occuper à tracer quelques-uns des beaux camées qui s'y voyent, travail dans lequel il étoit ſi bien ſecondé par les talens de Polidore de Caravage. (*Article de M.* ROBIN.)

Les GROTTESQUES ont donné lieu à une opinion de Winckelmann qui méritoit d'être diſcutée. Auſſi l'a-t-elle été par un habile artiſte, M. Falconet.

Parmi les peintures tirées des fouilles d'Herculanum, quelques-unes compoſées de bandes longues & étroites offrent différentes ſéparations, dans leſquelles ſont repréſentées de petites figures traitées à la manière égyptienne. Entre ces ſéparations remplies de figures, & ſur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des ornemens dont le goût & la forme ſont très-baroques.

Voilà bien les *grotteſques* qui étoient à la mode du temps de Vitruve, & dont le goût duroit encore, lorſqu'Herculanum fut englouti ſous les cendres.

Winckelmann, dans ſa dernière édition de *l'hiſtoire de l'art*, a cru que cette obſervation lui fourniſſoit le ſens d'un paſſage obſcur de Pétrone. Ce romancier ſatyrique, après s'être plaint de la décadence des lettres, ajoute : *Pictura quoque non alium exitum fecit, poſtquam Ægytiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit.* Si l'on n'y eût pas voulu entendre fineſſe, il étoit aiſé de traduire cette phraſe, en ſuppléant, à l'adjectif *compendiariam*, le ſubſtantif ſous-

(1) Cet élève fut Jean da Udiné, habile à peindre les oiſeaux, les quadrupèdes, les fleurs & les fruits. *Note de l'Editeur.*

entendu *viam;* ellipſe familière à la langue grecque, & qui l'étoit devenue à la langue latine, depuis que les Romains avoient fait paſſer les helleniſmes dans leur langue. » La peinture, dit Pétrone, arriva de » même à ſa décadence, quand l'audace des Egyptiens » eut trouvé le moyen de réduire un ſi bel art en » abrégé «.

Winckelmann a cru que ces compartimens dont nous venons de parler, cette ſorte de peinture égyptienne, ornée de figures, & compoſée d'idées les plus bizarres, étoit ce que Pétrone appelle *l'abrégé de l'art.* » Il lui » a ſans doute donné ce nom, dit-il, parce que ce » genre étoit une imitation des Egyptiens qui déco- » roient leurs édifices de pareils ornemens. La haute » Egypte offre encore aujourd'hui des palais & des » temples qui repoſent ſur des colonnes d'une grandeur » énorme. Les colonnes, ainſi que les murailles & » les plafonds de ces édifices ſont entièrement in- » cruſtés d'hiéroglyphes, & couverts enſuite de couches » de peinture. C'eſt à ce fracas de ſignes & d'images » que Pétrone compare les ornemens remplis d'une » multitude de petites figures inſipides, qui étoient » alors le principal objet de la peinture. On aura » donné le nom de *compendiaria* à ce genre, à cauſe » de la multiplicité & de la diverſité des choſes en- » taſſées dans un eſpace reſſerré & reduites en *abregé* «.

Mais la *multiplicité* n'exclud-elle pas l'idée *d'abrégé?* N'eſt-ce pas une interprétation un peu forcée que d'expliquer une grande diverſité de choſes entaſſées par le mot *abrégé?* Ne ſeroit-il pas plus vrai de dire qu'un abréviateur élague, retranche, & n'entaſſe pas?

D'ailleurs un paſſage où Pline ſe ſert de la même

expression que Pétrone, nous fait bien voir qu'elle n'indique pas des moyens de composition, mais d'exécution. Il nous représente Nicomaque comme un peintre d'une exécution rapide; *nec fuit alius in eâ arte velocior;* il ajoute que Philoxene, son disciple, imita la promptitude de son maître & qu'il imagina des moyens *abrégés* de peindre, qui dans la suite ont été rendus encore plus expéditifs; *breviores etiamnum quasdam picturæ vias & compendiarias invenit.* (Plin. hist. nat. l. 35. c. 10.) On voit que Philoxene devint encore plus expéditif que son maître, en peignant cependant le meme genre, c'est-à-dire, celui que nous appellons histoire, & qu'il ne peut s'agir ici de l'invention des *grottesques*. Il ne s'en agit donc pas non plus dans le passage de Pétrone, qui emploie les mêmes termes que Pline.

Ce qui est singulier, c'est que Winckelmann, qui s'est égaré lui-même, & qui, par la confiance qu'il mérite quand il parle des arts antiques, a entraîné dans l'erreur un très-savant éditeur de Pline, avoit trouvé la véritable interprétation du passage de Pétrone, & l'avoit solidement établie dans sa première édition de l'*histoire de l'art*.

» L'examen d'un bas-relief de la villa Albani, dit
» M. Falconet, est pour Winckelmann un coup de lu-
» mière qui le conduit rapidement à développer un sens
» que, jusqu'à lui, personne encore n'avoit apperçu.
» Il voit, dans les ouvrages égyptiens, un style petit,
» resserré, plat, & qui devoit être d'une exécution
» abrégée, parce qu'il étoit produit sans étude & par
» la seule routine; dans le nud, les parties d'expression
» rondes & d'un dessin à peine indiqué; les os, les

» muſcles, les veines foiblement exprimés ou totale-
» ment oubliés : puis ailleurs, il obſerve que, ſous
» le règne de Ptolémée Phyſcon, preſque tous les
» artiſtes ſe retirèrent d'Egypte & ſe réfugièrent dans
» la Grèce : ce fut alors que le ſtyle égyptien cor-
» rompit l'art en Grèce & en Italie, ce qui devint
» plus ou moins général. Voilà ce qui acheve d'ex-
» pliquer le paſſage difficile de Pétrone & de juſtifier ſa
» plainte. Cependant Winkelmann a jugé à propos de
» changer d'avis dans la ſuite. . . . Mais il donne
» encore un coup d'œil de complaiſance ſur ſon an-
» cienne interprétation. *Il a pu arriver*, dit-il, *que
» les artiſtes de ces temps s'efforcèrent d'imiter l'ancien
» ſtyle, dont les contours peu ondoyans s'approchent de
» la manière égyptienne. C'étoit ma première conjecture
» que j'appliquois à l'art en général* «.

Cette conjecture mérite ſeule d'être adoptée. Lui-même nous apprend que les artiſtes de l'Egypte étoient roides dans les contours & dans les attitudes; qu'ils connoiſſoient à peine de l'anatomie ce qu'on pourroit en démontrer ſur la nature vivante; que leur art de drapper ſe bornoit à indiquer de petits plis paralleles; qu'ils négligeoient de rendre les affections de l'ame; qu'ils travailloient de pratique, parce que les loix ayant reglé les formes, les proportions & tous les procédés de l'art, rendoient inutile l'étude de la nature : il nous apprend que les artiſtes égyptiens-grecs d'Alexandrie conſervèrent en grande partie cette manière : quand, ſous le règne de Ptolémée Phyſcon, ils ſe réfugièrent dans la Grèce, on peut croire qu'ils y trouvèrent des imitateurs, & pluſieurs monumens, faits en Grèce & en Italie, dans la manière des Egyptiens,

tiens, prouvent qu'ils en eurent en effet. La mode vint aussi, comme il est également prouvé par des monumens, d'imiter les ouvrages faits en Grèce dans l'enfance de l'art, & qui avoient un grand rapport avec ceux de l'Egypte, & ces pratiques *abrégées* qui supposoient peu de recherches & peu d'études, amenèrent la décadence de l'art. Tous ces faits expliquent le passage de Pétrone, lui ôtent son obscurité, & confirment que ces expressions, *compendiaria artis*, *compendiarias vias picturæ* ne doivent pas s'entendre des *grotesques*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GROUPPE (subst. masc.) signifie en peinture l'assemblage de plusieurs objets, qui sont tellement rapprochés ou unis, que l'œil les embrasse à-la-fois. Les avantages qui résultent de cette union dans les ouvrages de peinture tiennent, à ce que je crois, d'une part, au principe de l'unité, qui dans tous les arts est la source des vraies beautés; d'une autre, ils ont rapport à l'*harmonie*, qui est la correspondance & la convenance générale des parties d'un tout, comme on le verra au mot HARMONIE.

Développons la premiere de ces idées. Si nos yeux n'étoient pas asservis à la nécessité de rassembler leurs rayons visuels à-peu-près dans un même point pour appercevoir nettement un objet; si au contraire, indépendans l'un de l'autre, ils pouvoient s'occuper également de plusieurs objets séparés les uns des autres; si leurs perceptions rapportées au terme qui fait la liaison de notre partie intellectuelle avec nos ressorts matériels, pouvoient sans se nuire, exciter à la fois différentes idées; vraisemblablement le principe d'u-

nité feroit fujet à conteftation où n'exifteroit pas, & l'ufage de groupper feroit moins autorifé. Mais la néceffité où nous fommes de n'appercevoir, de ne fentir, de ne penfer qu'un feul objet à la fois, nous oblige d'établir ce principe d'unité auquel nous fommes aftreints, & c'eft pour s'y conformer que l'artifte qui traite un fujet, raffemble le plus qu'il lui eft poffible, les objets dont il fouhaite que le fpectateur s'occupe & jouiffe. L'ufage de former des *grouppes* eft donc pris dans la nature, quoiqu'il fe rencontre peut-être rarement que, dans l'action réelle que le peintre choifit pour fujet de fon tableau, les objets aient été raffemblés & unis précifément comme il a intérêt de les unir & de les raffembler. Mais en juftifiant aux artiftes une forme de compofition dont la plupart ne fe font peut-être pas rendu un compte bien exact, je leur obferverai que l'on a abufé, & que l'on abufe encore de l'ufage où l'on eft de *groupper*, & que les conventions auxquelles on femble avoir foumis cette partie de la compofition, peuvent entraîner une école entière à des défauts effentiels.

C'eft principalement dans le genre héroïque de la peinture qu'il eft effentiel d'approfondir de quelle confidération l'ufage de *groupper* doit être pour les artiftes. Dans un tableau d'hiftoire, le but principal du peintre eft de fixer les yeux du fpectateur fur l'objet le plus intéreffant de la fcène. Deux moyens principaux s'offrent pour cela; l'*effet* & *l'expreffion* : il eft maître de l'un, il n'a aucun droit fur l'autre.

L'*expreffion* eft indépendante de l'artifte, puifque la nature, d'une jufteffe invariable dans fes mouvemens, ne laiffe rien au choix du peintre, & qu'il s'égare dès qu'il la perd de vue.

L'effet eſt ſubordonné à l'artiſte, parce que cette partie, qui dépend de pluſieurs ſuppoſitions arbitraires, lui permet de diſpoſer le lieu de la ſcène, les objets qui le conſtituent & la lumière, de la manière la plus favorable à ſon projet. C'eſt en conſéquence de cette liberté, qu'il forme des eſpeces de diviſions dans ſon ſujet, & que celle de ces diviſions qui doit renfermer ſon objet principal eſt le but le plus intéreſſant de ſes réflexions & de ſon travail.

En conſéquence, il dirige vers ce point ſa lumière la plus brillante ; ſi l'objet principal eſt ſeul & iſolé, cette lumière pourra s'y diſtinguer par quelques touches éclatantes, mais elle n'attirera pas l'œil par ſa maſſe ; il faut donc, s'il eſt poſſible, reproduire cette lumière, l'étendre autour de l'objet principal, enfin former un *grouppe* de lumières qui ſe lient, qui s'uniſſent, & dont la maſſe étendue frappe l'œil du ſpectateur & le retienne.

Cette ſorte de *grouppe* qui tient à la partie de l'harmonie, eſt celle qui riſque le moins de s'éloigner de la nature ; elle eſt d'une reſſource infinie pour ceux qui ſavent l'employer ; c'eſt une ſorte de magie d'autant plus puiſſante, que ſes preſtiges ſont cachés ſous les apparences les plus naturelles ; c'eſt enfin, j'oſe le dire, un des moyens les plus efficaces que puiſſe employer l'art de la peinture.

La ſeconde eſpèce de *grouppe* eſt celle qui conſiſte dans l'aſſemblage de pluſieurs figures, dont l'union eſt l'effet d'une compoſition réfléchie ; la nature offre des exemples de ces aſſemblages, mais ils ne ſont pas toujours aſſez heureux pour que l'artiſte les adopte tels que le haſard les raſſemble : il ſe croit autoriſé, s'il

les copie, à y faire quelques changemens dont il espère plus de grace dans la forme générale du *grouppe*; il lui arrive alors de considérer un *grouppe* de plusieurs figures, comme un seul corps dont il veut que les différentes parties contrastent, dans lequel il évite avec soin (heureux si ce n'est point avec affectation) la moindre conformité de position dans les membres; où il cherche enfin, à quelque prix que ce soit, une forme pyramidale, qu'il croit, sur la foi du préjugé, faite pour plaire préférablement à d'autres.

Il est aisé de sentir combien cette espèce de méchanisme s'éloigne de la nature; il est aisé de voir quelle porte on ouvre par-là au préjugé, à la mode, & à ces espèces d'imitations de manière qui circulant d'attelier en attelier, attaquent l'art dans ses principes, & parviendroient à l'asservir, si le génie par son indépendance, ne rompoit ces indignes chaînes.

Je ne prétends pas cependant qu'on doive se refuser à *groupper* les figures principales d'un sujet, lorsque ce sujet le comporte. Je ne dis pas même qu'en grouppant plusieurs figures, on ne doive éviter certaines rencontres désagréables ou trop uniformes; mais qu'il y a loin d'un choix sage & réservé que j'approuve, d'un art modéré qui se cache si bien qu'on le prend pour la nature même, à des oppositions recherchées & à des contrastes affectés, par le moyen desquels les figures d'un *grouppe* ressemblent à une troupe de danseurs, dont les pas, les attitudes, les mouvemens sont combinés & écrits!

Quelques auteurs ont établi des regles sur la quantité de *grouppes* qu'on doit admettre dans la composition; je n'engagerai jamais les artistes à adopter ni à former de tels systêmes. (*Article de M.* W*ATELET*.)

PRINCIPES *classiques des* GROUPPES. La véritable doctrine des *grouppes* résulte de l'observation de la *nature*, des loix du *clair-obscur*, de l'*unité d'intérêt* qui doit régner dans une composition.

On observe dans la *nature*, comme le remarque Félibien d'après Léonard de Vinci, que si plusieurs personnes se trouvent ensemble, elles s'attroupent séparément selon la conformité des âges, des conditions, & des inclinations naturelles qu'elles ont les unes pour les autres : ainsi une grande compagnie se divise en plusieurs autres, & ce sont ces divisions que les peintres appellent *grouppes*. Si, dans l'assemblée, il survient un événement considérable, les *grouppes* se forment suivant les affections des différentes personnes qui la composent, & suivant l'intérêt plus puissant ou plus modéré qu'elles prennent à cette événement. Alors la nature forme elle-même un tableau, & ce tableau observé, par l'artiste, est transporté dans l'ouvrage de l'art.

Les loix du *clair-obscur* prescrivent de grandes masses d'ombre & de lumière ; mais ces masses ne se peuvent établir, si les objets ne sont pas rassemblés eux-mêmes par masses qu'on appelle *grouppes*. On peut ici revenir à la comparaison si familiere aux peintres, de la grappe de raisins, & des raisins dispersés. *Voyez* l'article GRAPPE DE RAISINS.

Enfin l'*unité d'intérêt* exige que les personnages d'un tableau prennent part à l'action & par conséquent qu'ils ne soient pas dispersés. Elle exige que l'action soit rassemblée tout entière sous l'œil du spectateur, & qu'il ne soit pas obligé de chercher l'un après l'autre les personnages qui s'y intéressent.

Tout le monde connoît des tableaux de paysages

où sont représentées des figures dispersées, qui n'ont entre elles aucune liaison : elles n'inspirent aux spectateurs d'autre intérêt que celui qu'ils prennent à une fidelle imitation de la nature.

Il n'est cependant pas essentiel que tous les personnages d'un tableau soient grouppés : souvent la nature désavoueroit cette affectation. Un personnage peut-être lié à l'action par l'intérêt qu'il y prend, & sera quelquefois expressif précisément parce qu'il est isolé. *Voyez* l'article COMPOSITION.

La nature & les chefs-d'œuvre des grands maîtres, habiles dans l'art d'exprimer, donneront aux jeunes artistes des leçons bien préférables à tout ce que leur prescriroient les principes d'école. Il ne faut pas cependant dédaigner de connoître même les détails de ces principes : ils doivent sur-tout être placés dans l'Encyclopédie, parce que son objet est de former pour l'avenir un monument de l'état des connoissances & de celui des opinions, dans le temps où elle a été écrite.

C'est Mengs qui va parler ; mais s'il donne des loix, il ne les regardoit pas comme absolument obligatoires dans tous les cas, puisqu'il n'a pas cru lui-même les devoir constamment observer.

» Un *grouppe*, dit-il, consiste dans l'union de » plusieurs figures qui toutes doivent se lier entr'elles. » Il faut toujours les composer d'un nombre impair, » comme trois, cinq, sept &c. De tous les nom- » bres pairs, les moins désagréables sont ceux qui » sont formés de deux nombres impairs ; mais il ne » peut jamais résulter de grace de ceux de deux » nombres pairs.

» Chaque *grouppe* doit former une pyramide, &

» il faut en même-temps que ſon relief ait, autant » qu'il eſt poſſible, une forme ronde. Les principales » maſſes doivent ſe trouver au milieu du *grouppe*, en » cherchant toujours à mettre les moindres parties » ſur les bords ou extrémités, afin de donner plus de grace & de légèreté au *grouppe*.

» On doit avoir ſoin auſſi de donner au *grouppe* » une profondeur proportionnée à la place qu'il occupe; » c'eſt-à-dire, de ne point mettre les figures à la » file, afin qu'il en réſulte de la grace par la variété » dans la grandeur des formes, & par la diverſité » qu'y répandent les accidens de lumière.

» Il faut pareillement obſerver que jamais pluſieurs » extrémités ne forment enſemble une ligne droite, » ſoit horizontale, ſoit perpendiculaire, ſoit oblique; » qu'aucune tête ne ſe rencontre horizontalement ou » perpendiculairement avec une autre tête; qu'aucune » extrêmité, ſoit tête, main ou pied, ne puiſſe for- » mer une figure régulière, comme un triangle, un » quarré &c; que jamais il n'y ait une égale diſtance » entre deux membres, ni que les deux bras où les » deux jambes d'une figure ne ſe trouvent dans le même » raccourci; enfin qu'il n'y ait aucune répétition dans » la diſpoſition des membres. Si, par exemple, on » fait voir la partie du deſſus de la main droite, il » faut montrer la paume de la main gauche.

» On doit auſſi chercher à faire paroître les plus » belles parties du corps qui, en général, ſont toutes « les jointures, le col, les épaules, les coudes, les » poignets, les hanches, les genoux, le dos, la » poitrine. Ces parties ſont belles par deux raiſons; la première parce que c'eſt dans les extrémités qu'on peut mettre le plus d'expreſſion, & de ſavoir; &

» la seconde, à cause que le dos & la poitrine étant » les plus grandes parties du corps de l'homme, sont » aussi les plus propres à unir, dans le même *grouppe*, » une grande masse d'une même couleur agréable, » comme l'est celle de la chair.

» Le corps de la femme est agréable sur tous ses » différens aspects : il faut remarquer cependant qu'en » dérobant avec intelligence quelques parties aux yeux, » on en augmente la beauté & la grace. Il est certain » qu'un sein qui n'est pas tout-à-fait nud paroît infi» niment plus beau : il en est de même d'autres » parties qui gagnent à être à moitié voilées.

» Lorsqu'il est nécessaire de mettre ensemble plusieurs » *grouppes* ou figures, on observera les mêmes règles » que j'ai indiquées pour les *grouppes*, en conseillant » de les composer d'un nombre impair de figures; » c'est-à-dire, qu'on tâchera d'employer un nombre » impair de *grouppes*. Mais dans le cas cependant, » où la grandeur du tableau ne pourra permettre ce » nombre de *grouppes* ou pyramides, on pourra faire » alors un seul *grouppe* entier, & deux *demi-group*» *pes* sur les deux côtés, en cherchant toujours à » observer la loi prescrite pour la profondeur des » *grouppes* & le nombre de figures dont ils doivent » être composés. La figure principale doit toujours se » trouver placée dans le milieu, & lorsqu'il y a plu» sieurs figures principales, il faut alors tâcher de les » mettre toutes vers le milieu, toujours sur le second » plan & jamais sur le premier, afin qu'elles y pa» roissent comme entourées des autres objets «. (*Article de M.* LEVESQUE.)

Fin du Tome second.

